1000

Chefs-d'œuvre de la peinture

Auteurs : Victoria Charles
Joseph Manca, Megan McShane, Donald Wigal

Avec le précieux soutien de Klaus H. Carl, Thu Nguyen, Marie de Roujoux, Trang Nguyen, Eliane de Sérésin, Cornelia Sontag, Elodie Vasseur, Maïté Vicedo, Thai Vo, Elisabeth Woodville.

Mise en page : Baseline Co Ltd, 61A-63A Vo Van Tan Street, 4 étage
District 3, Hô Chi Minh ville, Vietnam

© Parkstone Press International, New York, USA
© Confidential Concepts, worldwide, USA

© Joseph Albers Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Karel Appel Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ BEELDRECHT, Amsterdam
© Hans Arp Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Jean-Michel Atlan Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Corneliu Baba Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ Visarta, Bucarest
© Francis Bacon Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ DACS, Londres
© Giacomo Balla Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ SIAE, Rome
© Baltasar Balthus Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Georg Baselitz, Michael Werner Gallery
© Willi Baumeister Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Jean Bazaine Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Max Beckmann Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Thomas Hart Benton Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Roger Bissière Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ARS/ADAGP, Paris
© Pierre Bonnard Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Tate London, David Bomberg
© Georges Braque Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Bernard Buffet Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Alberto Burri, Fondazione Palazzo Albizzini
© Carlo Carra Estate, Artists Rights Society, New York, USA/SIAE, Rome
© Marc Chagall Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Gaston Chaissac Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Whitney museum, John Stuart Curry
© Estate Kingdom of Spain, Gala-Salavdor Dalí Foundation, Artists Rights Society, New York, USA/ VEGAP, Madrid
© Stuart Davis Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Georgio de Chirico Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Willem De Kooning Estate, Artists Rights Society, New York, USA
© L&M Services, B.V. Amsterdam 20051203
© Paul Delvaux Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Maurice Denis Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Paul Derain Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Otto Dix Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Jean Dubuffet Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Marcel Duchamp Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Raoul Dufy Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Max Ernst Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Maurice Estève Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© James Ensor Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ SABAM, Brussels
© Jean Fautrier Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Lyonel Feininger Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Fondazione Lucio Fontana Milano
© Sam Francis Estate, Artists Rights Society, New York, USA
© Helen Frankenthaler Copyright reserved
© Lucian Freud
© Whitney museum, Mark Gertler
© Alberto Giacometti Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Albert Gleizes Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Natalia Goncharova Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Arshile Gorsky Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Adolph Gottlieb Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Georg Grosz Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Francis Gruber Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Richard Hamilton Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ DACS, Londres
© Marsden Hartley copyright reserved
© Hans Hartung Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© David Hockney
© Hundertwasser Archives, Vienna
© Johannes Itten Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ Pro Litteris Zurich
© Alexei von Jawlensky Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Jasper Johns Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Asger Jorn Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ COPY-DAN, Copenhague
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kalho Museums Trust. AV. Cinco de Mayo n°2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.
© Vassily Kandinsky Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Ellsworth Kelly
© Ernst Kirchner, by Indeborg and Dr Wolfgang Henz-Ketter, Wichtrach/Berne
© Paul Klee Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst
© Yves Klein Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Franz Kline Estate, Artists Rights Society, New York, USA
© Oskar Kokoschka Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ Pro Litteris, Zurich
© Frantisek Kupka Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Wilfredo Lam Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Mikhail Larionov Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Marie Laurencin Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Fernand Léger Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Imperial War Museum, London
© Tamara de Lempicka Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© André Lhote Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Roy Lichtenstein Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Max Liebermann Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Morris Louis Estate, Garfinkle & Associates, Washington
© Alberto Magnelli Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© René Magritte Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Kasimir Malevitch copyright reserved
© Alfred Manessier Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Albert Marquet Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© André Masson Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Henri Matisse, Les Héritiers Matisse, Artists Rights Society, New York, USA/ADAGP, Paris
© Henri Michaux Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Joan Miró Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Giorgio Morandi Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ SIAE, Rome
© Robert Motherwell Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Edvard Munch Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ BONO, Oslo
© Tate London 2006, Paul Nash
© Barnett Newman Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Benn Nicholson Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Emil Nolde Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Georgia O'Keeffe Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Roland Penrose, England. All rights reserved
© Francis Picabia Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Pablo Picasso Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Serge Poliakoff Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Jackson Pollock Estate, Artists Rights Society, New York, USA
© Robert Rauschenberg Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Ad Reinhardt Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Bridget Riley, all rights reserved
© Jean-Paul Riopelle Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ SODRAC, Montréal
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kalho Museums Trust. Av. Cinco de Mayo n°2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.
© Larry Rivers Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© 1943 The Norman Rockwell family Entities
© Norman Rockwell Art Collection Trust, Norman Rockwell Museum, Stockbridge, Massachussets
© James Rosenquist Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Marc Rotko Estate, Artists Rights Society, New York, USA
© Georges Rouault Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Antonio Saura Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Oskar Schlemmer Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Karl Schmidt-Rotluff Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Kurt Schwitters Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Gino Severini Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Walter Sickert Richard Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ DACS, Londres
© Pierre Soulages Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Chaim Soutine Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Stanley Spencer Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Nicolas de Staël Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Frank Stella Estate, Artists Rights Society, New York, USA
© Clyfford Still, copyrights reserved
© Tate London, Graham Sutherland
D.R.© Rufino Tamayo/ Herederos/ México/2006/ Fundacion Olga y Rufino Tamayo, A.C.
© Yves Tanguy Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Antoni Tàpies Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ VEGAP, Madrid
© Vladimir Tatlin Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Mark Tobey copyrights reserved
© Maurice Utrillo Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Suzanne Valadon Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Kees van Dongen Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Bram van Velde Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Victor Vasarely Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Édouard Vuillard Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Maria Helena Vieira da Silva Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Jacques Villon Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Maurice de Vlaminck Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Andy Warhol Estate, Artists Rights Society, New York, USA
© Tom Wesselmann Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Wolfgang Wols Estate, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Grant Wood Estate Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Andrew Wyeth

ISBN: 978-1-78310-404-8

Tous droits d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.
Sauf mention contraire, le copyright des oeuvres reproduites se trouve chez les photographes qui en sont les auteurs. En dépit de nos recherches, il nous a été impossible d'établir les droits d'auteur dans certains cas. En cas de réclamation, nous vous prions de bien vouloir vous adresser à la maison d'édition.

1000 Chefs-d'œuvre de la Peinture

PARKSTONE
INTERNATIONAL

Sommaire

Introduction	7
XIII^{e} Siècle	15
XIV^{e} Siècle	25
XV^{e} Siècle	47
XVI^{e} Siècle	105
XVII^{e} Siècle	171
XVIII^{e} Siècle	235
XIX^{e} Siècle	285
XX^{e} Siècle	401
Chronologie	526
Glossaire	537
Index	540

Introduction

Giorgio Vasari (1511-1574), peintre de cour des Médicis et surtout connu comme l'auteur des *Vies des plus illustres architectes, peintres et sculpteurs italiens*, considérait le renouveau de la peinture, qui s'amorça au début du XIV^e^ siècle, comme une grande chance. Il décrivait le naturalisme des peintres toscans tels Giotto di Bondone au début du XIV^e^ siècle, comme un miracle, un don de Dieu, car il mettait ainsi un terme aux représentations rigides, formelles et dépourvues de naturel du style byzantin, jusque-là prédominant en Italie. Aujourd'hui, nous savons que ce bouleversement de l'art n'est dû ni au hasard ni à la clémence divine. L'évolution vers une représentation narrative vivante et efficace, vers une gestion de l'espace convaincante, introduisant des personnages physiquement réalistes dotés d'une véritable présence, marque la peinture du XIV^e^ siècle, qui reflète ainsi les changements qui s'amorcèrent à cette époque dans la culture européenne, et en Italie avec une intensité particulière. Confrontés à une nouvelle société dans laquelle les commerçants, les entrepreneurs et les banquiers gagnaient en importance, les peintres devaient répondre à une demande croissante pour une forme d'art explicite et naturaliste. Les œuvres grandioses du Florentin Giotto, et le naturalisme élégant et finement ouvragé des peintures du Siennois Duccio di Buoninsegna n'étaient qu'une facette d'un mouvement culturel beaucoup vaste. Celui-ci englobait également les écrits saisissants de Dante, Pétrarque et Boccace en langue vernaculaire, les aventures trépidantes de Marco Polo, l'influence croissante du nominalisme en philosophie, qui favorisa un savoir réel et tangible, ou encore la dévotion d'un saint François d'Assise, pour qui la présence de Dieu n'était ni une idée ni l'objet de spéculation verbale, mais s'incarnait dans le gazouillis des oiseaux ou l'éclat du soleil et de la lune.

Ce que certains précurseurs avaient amorcé dans l'art pictural du XIV^e^ siècle, fut perpétué au XV^e^, avec une acuité et une force plus grandes encore, et avec une conscience historique qui les forçait à se tourner vers le passé, bien au-delà du Moyen Age, vers les civilisations classiques. Les Italiens se mirent à admirer, voire à aduler, les Grecs et les Romains de l'Antiquité pour leur sagesse et leur conscience, ainsi que pour leurs réalisations artistiques et intellectuelles. C'est une espèce nouvelle d'érudits humanistes qui fomenta la révolution culturelle du XV^e^ siècle. Un humaniste était un spécialiste des lettres antiques, et l'humanisme désignait plus largement l'attitude qu'ils cultivaient : une croyance en la valeur d'une étude réfléchie de la nature, une foi dans le potentiel de l'humanité et le sentiment que des convictions morales laïques étaient nécessaires pour suppléer à la doctrine limitée du christianisme. Par-dessus tout, les humanistes soutenaient l'idée que la civilisation antique constituait l'apogée de la culture, et que l'on devait entretenir le dialogue avec les écrivains et les artistes de l'ère classique. Tout ceci aboutit à la Renaissance de la culture gréco-romaine. Les peintures sur bois de Masaccio et de Piero della Francesca parvinrent à saisir toute la fermeté morale des anciennes sculptures romaines, et ces artistes s'efforcèrent d'intégrer leurs protagonistes à notre monde : la perspective de la Renaissance était basée sur un point de fuite unique et sur des lignes transversales soigneusement calculées, produisant une cohérence spatiale inédite depuis l'Antiquité. Mais plus que toutes autres, ce sont les peintures d'Andrea Mantegna, prodige d'Italie du Nord, qui sont le plus manifestement redevables à l'Antiquité. Ses recherches en matière de costumes, d'architecture, de poses et d'inscriptions antiques débouchèrent sur la tentative la plus méthodique réalisée à ce jour par un peintre visant à redonner vie à la civilisation gréco-romaine disparue. Alessandro Botticelli, dont l'art évoque un esprit rêveur, rémanence d'un gothique tardif, créa des peintures agrémentées de Vénus, de Cupidons et de nymphes rappelant lui aussi les thèmes antiques qui plaisaient aux spectateurs de son temps touchés par l'humanisme.

Il conviendrait néanmoins de parler de Renaissances plutôt que d'une Renaissance unique. Ceci se laisse aisément démontrer par l'étude des œuvres des principaux peintres de la Haute Renaissance. Giorgio Vasari percevait chez ces maîtres le désir de créer un art plus grand que la nature ; il les voyait comme des idéalistes cherchant à améliorer la réalité au lieu de l'imiter, et désirant la suggérer avec délicatesse plutôt que la décrire en détails. Nous pouvons discerner parmi ces peintres diverses incarnations des aspirations culturelles de l'époque. Léonard de Vinci, formé pour être peintre, était aussi à son aise dans son rôle de scientifique, et il intégra à son art ses recherches sur le corps humain, la forme des plantes, la géologie et la psychologie. Michel-Ange, formé pour être sculpteur, se tourna vers la

peinture grâce à laquelle il put exprimer ses profondes convictions théologiques et philosophiques, et surtout l'idéalisme du néo-platonisme. Ses héros musculeux et surdimensionnés ne pouvaient être plus différents des personnages souples, gracieux et souriants de Vinci. Raphaël fut le peintre de cour par excellence, ses tableaux incarnant la grâce, le charme et la sophistication de la vie de cour durant la Renaissance. Grâce à la richesse de leur palette et à la liberté de leur pinceau, les deux maîtres vénitiens, Giorgione et Titien, exprimèrent une vision épicurienne de l'existence, leur art excellant dans la représentation de paysages somptueux et de nus féminins voluptueux. Tous les peintres du XVI[e] siècle essayèrent d'améliorer la nature, de créer quelque chose de plus grandiose et de plus beau. La devise de Titien, *Natura Potentior Ars*, « l'art est plus puissant que la nature », pourrait résumer leur vision.

L'un des accomplissements des peintres de la Renaissance italienne fut d'établir leur crédibilité intellectuelle. Plutôt que d'être relégués au rang de simples artisans, les artistes – certains d'entre eux, comme Leon Battista Alberti, Léonard de Vinci et Michel-Ange, écrivirent eux-mêmes sur le sujet – voulurent être considérés sur un pied d'égalité avec d'autres penseurs de leur temps. Contrairement au Moyen Age, ils n'étaient pas anonymes, mais jouissaient d'une haute considération. Michel-Ange, par exemple, était surnommé *Il Divino*, « le divin » , et une sorte de culte se développa autour des artistes éminents de l'époque. Dès 1435, Alberti exhorta les peintres à s'associer avec les hommes de lettres et les mathématiciens, ce qui eut d'heureuses conséquences. Au XVI[e] siècle, les mécènes artistiques ne se contentaient plus de commander des œuvres particulières, mais parcouraient la péninsule en quête du moindre produit d'un grand artiste : acquérir « un Raphaël », « un Michel-Ange » ou « un Titien » était un but en soi, quelle que soit l'œuvre en question.

Tandis que les Italiens de la Renaissance se tournaient vers l'illusion spatiale et les personnages idéalisés, les Européens du Nord se concentraient sur la réalité quotidienne et sur la diversité des formes de vie sur terre. Aucun peintre n'a jamais surpassé le Néerlandais Jan van Eyck dans son observation approfondie des surfaces, et personne n'a jamais vu ni saisi avec plus de clarté et de poésie, un reflet irisé sur une perle, les nuances profondes et vibrantes d'une étoffe rouge, ou encore les miroitements dont se parent le verre et le métal. L'observation scientifique constituait une forme de réalisme, l'autre reposait sur un intérêt intense pour le corps des saints et les détails anatomiques de la Passion du Christ. C'était l'époque du théâtre religieux, où les acteurs se déguisaient en figures bibliques pour faire revivre, dans les églises et dans les rues, les détails des souffrances et de la mort du Christ. Ce n'est pas une coïncidence si c'est précisément à cette période que des maîtres comme le Hollandais Rogier van der Weyden et l'Allemand Matthias Grünewald peignirent, parfois avec une précision tourmentée, les blessures, les épanchements de sang et le visage pitoyable du Christ crucifié. Les maîtres nordiques approfondissaient leurs recherches picturales avec une habileté consommée dans l'utilisation de l'huile, un médium qui les plaça longtemps en tête de l'art européen, avant d'être rejoints par les Italiens vers la fin du XV[e] siècle.

En cette période de la Renaissance, c'est l'œuvre d'Albrecht Dürer de Nuremberg qui jeta un pont entre le Nord et le Sud. Il respecta le penchant des Italiens pour les mesures canoniques du corps humain et de la perspective, tout en conservant une forme d'expression propre, très riche en détails et pénétrée d'émotion. Tandis qu'il partageait l'optimisme artistique des Italiens idéalistes, beaucoup d'autres peintres du Nord entretenaient un certain pessimisme sur la condition humaine. Dans son essai, *De la dignité de l'homme*, Pic de la Mirandole annonce déjà la croyance de Michel-Ange en la perfectibilité et en la beauté intrinsèque de l'âme et du corps humains. Quant à Erasme et son *Eloge de la folie*, ou Sébastien Brant et son poème satirique, *La nef des fous*, ils appartenaient au même milieu culturel européen qui avait produit les fantastiques aberrations de l'humanité que l'on pouvait voir dans le triptyque du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch ou dans les scènes de paysannerie braillardes d'un Peter Bruegel. L'Homme pouvait rêver du Paradis, mais infime était la consolation que trouvaient sur terre ceux qui s'étaient laissés consumer par leurs passions et happer par le cycle infernal de la convoitise et des désirs vains. Les humanistes du Nord, comme leurs pendants italiens, encourageaient les vertus communes de la modération, de la tempérance et de l'harmonie, et les tableaux de Bruegel représentaient précisément les vices contre lesquels ils mettaient l'homme en garde. Contrairement à certains de ses contemporains romanistes, qui avaient voyagé des Flandres en Italie et été inspirés par Michel-Ange et d'autres artistes de l'époque, Bruegel se rendit à Rome vers 1550, mais demeura hermétique à leur art. Il puisa son inspiration dans sa patrie et planta ses scènes au cœur de décors humbles qui lui valurent le surnom immérité de « Bruegel le paysan ». Il fut le héraut du réalisme et de la rudesse du baroque de l'Europe du Nord.

La grande révolution intellectuelle, mise en branle par les théologiens Martin Luther et Jean Calvin au XVI[e] siècle, mena l'Eglise catholique à tenter de relever le défi du protestantisme. Plusieurs conciles ecclésiastiques exigèrent une réforme de l'institution romaine. Au sujet de l'art, les participants au concile de Trente déclarèrent qu'il se devait

d'être simple et accessible à tous. Toutefois, un certain nombre de peintres italiens, que nous connaissons sous le nom de maniéristes, avaient jusque-là pratiqué une forme d'art complexe, par ses thèmes comme par son style. Les peintres finirent par réagir aux exigences du clergé ainsi qu'à l'ennui suscité par le style des maniéristes. Cette ère nouvelle est appelée l'âge du baroque, initialement introduit par le Caravage. Celui-ci peignait ce qu'il voyait, de la manière la plus réaliste, voire la plus dramatiquement théâtrale qui soit, et il se fit des adeptes parmi les masses populaires comme parmi les connaisseurs, allant même jusqu'à conquérir des dignitaires religieux, sceptiques dans un premier temps au vu de son traitement exagérément réaliste des sujets sacrés. Le caravagisme balaya toute l'Italie, puis le reste de l'Europe, et une foule de peintres en vinrent à adopter et à adapter son clair-obscur et son absence de couleurs criardes ; ses protagonistes sincères et prosaïques touchèrent une corde sensible chez les spectateurs du continent, lassés d'une certaine forme d'affectation propre au XVI[e] siècle.

Parallèlement au caravagisme des débuts du baroque (1600-1630), une autre forme de peinture émergea bientôt. Ce qu'on appellera plus tard le haut baroque, fut le plus dramatique, le plus dynamique et le plus pittoresque de tous les styles développés jusqu'ici. Nombre de ses peintres élaborèrent leur art sur les fondations posées par les Vénitiens du XVI[e] siècle. Peter Paul Rubens, admirateur de Titien, peignit d'immenses paysages agrémentés de figures charnues, d'éclats de lumière vacillante et d'obscurité. Ses expériences picturales marquèrent un point de départ pour ses compatriotes Jacob Jordaens et Anthony van Dyck, ce dernier jouissant, parmi l'élite européenne, de nombreux partisans séduits par la noblesse de ses portraits. Rubens remit l'Antiquité au goût du jour, couvrant ses toiles de dieux et de déesses antiques, de créatures marines ; pourtant, son style était tout sauf classique. Il trouva un marché favorable à ses œuvres parmi les aristocrates européens, friands de ce genre de flagorneries grandiloquentes, et parmi les mécènes catholiques d'art religieux qui voyaient dans ses scènes sacrées extraverties, une arme supplémentaire pour l'idéologie de la Contre-Réforme. Le sculpteur Bernini était le pendant romain de Rubens ; en effet, les catholiques possédaient avec ces deux champions de la foi, un moyen de démontrer le pouvoir et la majesté de l'Eglise et de la papauté. Les peintres du baroque italien couvrirent de figures saintes les plafonds des églises de Rome et d'autres villes, les cieux s'entrouvrant pour révéler le Paradis et Dieu, accueillant les martyrs et les mystiques au royaume de la sainteté. Les peintres espagnols Velázquez, Murillo et Zurbarán adoptèrent ce style dans leur propre pays, se distinguant des Italiens par des mouvements physiques plus calmes et moins d'ampleur dans le geste du pinceau, mais partageant avec eux une sensibilité mystique pour la lumière et l'iconographie catholique.

Il est frappant de constater combien la peinture hollandaise du XVII[e] siècle était différente ! En effet, s'étant libérés du joug de l'Espagne des Habsbourg vers 1580, les Néerlandais pratiquaient une forme tolérante de calvinisme, qui interdisait l'iconographie religieuse. Une classe moyenne grandissante et une classe supérieure toujours plus riche étaient là pour absorber la délicieuse variété de peintures profanes produites par une foule de peintres talentueux, possédant chacun sa spécialité, pour l'un les clairs de lune, pour l'autre les patineurs, ou encore les marines, les scènes de beuveries, etc. Parmi cette vaste école d'artistes, plusieurs se distinguaient. Jacob van Ruisdael, par exemple, était très proche du courant du haut baroque hollandais avec ses paysages sombres et parfois tourmentés. La peinture de Frans Hals, avec ses coups de brosse flamboyants et rapides, et ses colorations outrancières de la peau et des étoffes, s'approchait aussi, comme celle de Ruisdael, d'une sensibilité paneuropéenne du haut baroque. A l'opposé, Jan Steen incarnait un réalisme très répandu et cette touche « locale » si propre à l'art hollandais de l'âge d'or, jetant toutefois un regard moral sur les foyers de paysans en proie au chaos et à la débauche ; enfin, Rembrandt van Rijn et ses toiles, unique et sans pareil, même parmi ses compatriotes. Eduqué dans la foi protestante, il partageait cependant certaines convictions des mennonites, qui lui permettaient d'échapper à l'hostilité calviniste à l'égard des représentations bibliques. Ses peintures ultérieures, empreintes d'une sereine introspection, constituent les parfaits pendants protestants des tableaux tape-à-l'œil et dynamiques du catholique Rubens. Influencé par les « peintres raffinés » hollandais, Rembrandt maîtrisa très tôt les principes les plus stricts de son art, élaborant ensuite une manière plus sombre inspirée du Caravage, mais d'une plus grande complexité picturale. Ce style tomba en défaveur auprès des Hollandais ; pourtant Rembrandt tint bon, finissant ruiné, mais laissant derrière lui un héritage qu'allaient admirer les romantiques et certains modernistes. Rembrandt se distingua principalement par l'universalité de son art. Possédant une connaissance parfaite des autres styles et de la littérature, et bien qu'il n'ait jamais voyagé en Italie, il était une véritable « éponge » artistique. Il intégra dans ses œuvres des éléments inspirés de certains artistes du gothique tardif tels qu'Antonio Pisanello et des maîtres de la Renaissance comme Mantegna, Raphaël ou Dürer. Il était en constante évolution et possédait un esprit artistique très ouvert et une profonde compréhension de l'âme humaine.

Tout comme il y eut plusieurs Renaissances, le baroque connut différentes époques : le haut baroque, lui-même

remis en question par le baroque classique, qui puisait ses racines philosophiques dans la pensée antique et ses fondements stylistiques dans les œuvres de Raphaël et d'autres classicistes de la Haute Renaissance. Annibale Carraci avait adopté une approche classique, et des artistes tels que Andrea Sacchi à Rome défièrent la suprématie de peintres du haut baroque comme Pietro da Cortona. Toutefois, le plus convaincu des classicistes du XVII[e] siècle fut le Français Nicolas Poussin, qui élabora un style en parfaite adéquation avec le développement de la philosophie stoïcienne en France, en Italie et ailleurs. Ses personnages massifs et idéalisés, dotés d'une certaine ampleur du geste et de fermes ambitions morales, mimaient les récits les plus divers, aussi bien sacrés que profanes. Un autre Français développa une forme de classicisme différente : de prime abord, les peintures épicuriennes de Claude Lorrain semblent bien éloignées de celles de Poussin, car chez Le Lorrain, les limites s'estompent, les eaux ondulent subtilement et l'horizon infini disparaît derrière des voiles de brume. Pourtant, ils cherchaient tous les deux à véhiculer un sentiment de modération et d'équilibre, et plaisaient au même genre de mécènes. Tous ces peintres du XVII[e] siècle, qu'ils soient d'un tempérament classique ou non, participèrent à l'explosion des thèmes abordés à l'époque ; l'art n'avait pas connu une telle diversité de son iconographie, sacrée ou profane, depuis l'Antiquité. Avec l'exploration de nouveaux continents, les contacts avec des peuples différents à travers le globe et les visions qu'offraient les télescopes et les microscopes, le monde apparaissait comme un lieu de changement, d'évolution et de fracture, et la diversité des styles artistiques et des thématiques picturales reflétait ce dynamisme.

Louis XIV (mort en 1715), autoproclamé le Roi-Soleil, façonnant son image d'après celle d'Apollon et d'Alexandre le Grand, encouragea la mode classique de Poussin et de certains peintres de cour comme Charles Le Brun. Celui-ci, en retour, lui manifesta sa reconnaissance à travers quelques obscures toiles glorifiant son règne. C'est précisément à la fin du XVII[e] et au début du XVIII[e] siècle qu'émergea une controverse de style, forçant les peintres à prendre parti pour le camp des poussinistes ou celui des rubénistes. Le premier préférant le classicisme, la linéarité et la modération, tandis que le second affirmait la primauté naturelle de la liberté des couleurs, du mouvement énergique et du dynamisme dans la composition. La mort de Louis XIV laissa le champ libre aux rubénistes qui prirent l'avantage, créant un style que nous nommons rococo, ce qui, grossièrement traduit, signifie « rocaille », une forme décorative du baroque en peinture. Sans assurer une réelle continuité avec le style de Rubens, la manière d'Antoine Watteau, de Jean-Honoré Fragonard et de François Boucher projetait une ambiance plus légère, se traduisant par des coups de pinceaux duveteux, une palette plus claire et des formats plus restreints. Les sujets érotiques et frivoles en général en vinrent à dominer ce style, qui trouvait grâce surtout auprès des aristocrates français amoureux des plaisirs, et de leurs pairs à travers l'Europe continentale. Les peintres rococo perpétuaient ainsi le débat entre ligne et couleur, qui avait émergé dans la pratique et la théorie de l'art au XVI[e] siècle : le désaccord entre Michel-Ange et Titien, puis entre Rubens et Poussin, n'allait pas prendre fin aussi facilement et il réapparaîtra au XIX[e] siècle et plus tard encore.

Tous les artistes ne succombèrent pas au rococo. Car le XVIII[e] siècle avait mis l'accent sur certaines vertus sociales – le patriotisme, la modération, la famille, la nécessité d'adhérer au culte de la Raison et d'étudier les lois de la Nature – en contradiction avec les thèmes et le style hédonistes du rococo. Dans le domaine de la théorie et de la critique d'art, Diderot et Voltaire le désapprouvaient également ; mais, en vérité, ses jours étaient comptés. L'humble naturalisme du Français Chardin s'inspirait des natures mortes hollandaises du siècle précédent, et les peintres anglo-américains et anglais, tels que John Singleton Copley à Boston, Joseph Wright à Derby ou encore Thomas Hogarth, adoptèrent des styles qui, de différentes manières, incarnaient une sorte de naturalisme fondamental, en parfaite adéquation avec l'esprit de l'époque. Plusieurs artistes, comme Elisabeth Vigée-LeBrun et Thomas Gainsborough, conférèrent à leurs toiles une légèreté de trait inspirée du rococo, mais ils en évitèrent les excès, ainsi que certains de ses aspects artificiels et superficiels.

L'un des leitmotivs de la peinture occidentale est la persistance du classicisme, et c'est précisément en lui que le rococo trouva ses plus féroces opposants. Les fondements du style classique – équilibre dynamique, naturalisme idéalisé, harmonie mesurée, austérité de la couleur et prédominance de la ligne, tous inspirés des modèles antiques grecs et romains – s'imposèrent à nouveau à la fin du XVIII[e] siècle, en réaction au rococo. Lorsque Jacques-Louis David exposa son *Serment des Horaces* en 1785, les spectateurs furent électrisés. Il fut applaudi par les Français, y compris le roi en personne, et par un public international. Thomas Jefferson se trouvait justement à Paris à l'époque où le tableau fut exposé, et il en fut grandement impressionné. Le néo-classicisme connut une certaine popularité avant la Révolution française, mais c'est après qu'il devint le style officiel du nouveau régime vertueux français. Le rococo fut associé avec la décadence de l'Ancien Régime, et ses peintres contraints de fuir le pays ou de changer de style. En France, une forme ultérieure du néo-classicisme demeura en vogue durant le règne de Napoléon,

l'élégante linéarité ainsi que l'exotisme de Jean-Auguste Dominique Ingres prenant le pas sur les œuvres de David. Ce dernier adoucit plus tard son style pour donner le jour à une forme plus opulente et décorative de classicisme, convenant au caractère moins bourgeois de l'Empire.

Le XVIII[e] siècle fut certes l'ère de la Raison et des Lumières, mais au même moment se développait un courant intellectuel dominé par l'irrationnel et les émotions. Un groupe de peintres prospéra à la fin du XVIII[e] et dans la première moitié du XIX[e] siècle, et ils se qualifièrent parfois eux-mêmes de romantiques. Beaucoup furent les contemporains d'artistes classiques, ce qui donna lieu à certaines rivalités. Certains peintres européens de l'époque s'intéressèrent explicitement au champ de l'irrationnel du démoniaque, comme par exemple Henry Fuseli dans son *Cauchemar,* ou Goya dans ses toiles les plus sombres. Théodore Géricault explora la folie médicale dans quelques toiles de petit format, et le thème de la mort, du cannibalisme et de la corruption politique dans son massif et emphatique *Radeau de la Méduse*. Avec plus de subtilité encore, les peintres de cette période explorèrent les effets émotionnels du paysage. John Constable, par exemple, se distingua par ses scintillements lumineux, ses soigneuses études de nuages et ses effets de lumière sur les arbres de la campagne anglaise, et produisit des effets bouleversants. L'Allemand Caspar David Friedrich chercha à exprimer le mysticisme religieux des paysages, tandis que les peintres de l'école américaine de l'Hudson River, comme Thomas Cole, dépeignaient les chaudes couleurs automnales et la tristesse engendrée par la disparition de plus en plus rapide de la nature sauvage. Pour ses contemporains, les peintures marines, les paysages et les scènes historiques de J. M. W. Turner, semblaient faites de « vapeur colorée », au point de friser le modernisme par son abstraction. Le plus influent et le plus acclamé de tous les peintres romantiques français fut Eugène Delacroix. Il chercha son inspiration auprès de Rubens et du haut baroque, remplissant toile après toile de chasse aux tigres, de Passion du Christ, et – pour satisfaire les goûts de l'époque – du monde exotique des guerriers et des chasseurs arabes en Afrique du Nord. Comme les maîtres du baroque avant lui, il recourut, avec beaucoup d'effet, aux constructions en diagonale, aux compositions d'éléments isolés et aux couleurs audacieuses. Ceci valut à Delacroix l'hostilité à la fois artistique et personnelle d'Ingres, et leurs contemporains reconnurent dans leur art le conflit intemporel de la ligne contre la couleur.

L'espèce de réalisme anti-romantique que l'on trouve dans *Madame Bovary* de Flaubert trouva aussi son expression dans l'art. Dans ses représentations dépouillées de la nature et de la vie de village, Gustave Courbet cherche à nous montrer le monde sous son jour le plus simple. Sa déclaration « montrez-moi un ange et je le peindrai » exprime le sentiment qui le mena à la création de son monumental *Enterrement à Ornans,* une œuvre soigneusement élaborée qui convainquit les critiques de l'époque qu'il s'agissait de bien plus qu'une *réalité* brute. Les tableaux de Jean-François Millet, de l'école de Barbizon et de son chef de file Théodore Rousseau, étaient plus traditionnels, mais également basés sur une observation méticuleuse de la nature. Parmi les autres réalistes, on comptait Honoré Daumier, qui concentra ses efforts sur la vie urbaine contemporaine, décrivant l'absurdité de l'administration et des avocats, la bonté naturelle des travailleurs et la grisaille des pauvres. Contemporains des réalistes français, les préraphaélites anglais tournèrent le dos à l'idéalisme artificieux qu'ils associaient à l'Academy, et trouvèrent l'inspiration dans l'exigence du détail et « l'honnêteté » de la peinture italienne antérieure à Raphaël et à la Haute Renaissance. Dante Gabriel Rossetti et Edward Burne-Jones se consolèrent avec les histoires exotiques du Moyen Age, avec les légendes entourant la naissance de l'Angleterre et avec toutes sortes de contes et paraboles moralisatrices. Ils peignirent à l'huile, mais à la manière de la *tempera* ou de la fresque, qui ne permet aucune correction. Ils travaillaient sur le fond blanc encore humide pour que les couleurs se parent d'un éclat singulier. Ils ne furent pas les derniers peintres occidentaux à rejeter les possibilités picturales de la peinture à l'huile, ou à défier les conventions imposées par les académies artistiques entre le XVI[e] et le XIX[e] siècle.

Parallèlement à la progression de l'urbanisme et de l'industrialisation à travers l'Europe du XIX[e] siècle, la peinture connut une évolution nouvelle et inattendue avec l'avènement de l'impressionnisme. Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro et d'autres, dans le même cercle, peignaient par coups de pinceau rapides et avec une légèreté inédite dans la peinture. Saisissant tantôt des paysages champêtres idylliques, tantôt la lumière, la fumée, la couleur et le mouvement des scènes urbaines, ils se détournèrent de l'histoire pour se concentrer sur l'expression de l'évanescence de l'instant présent. D'abord rejetés par les critiques et le public parce qu'ils ignoraient délibérément les canons académiques, les impressionnistes eurent un impact durable sur l'art. Tandis que leurs styles évoluaient, la modernité de leur art devenait de plus en plus manifeste. Les toiles de Monet devinrent extrêmement abstraites, et il en vint à achever ses tableaux, non pas devant sa source d'inspiration visuelle, mais dans son atelier, parfois très longtemps après avoir vu son modèle pour la dernière fois. Renoir chercha finalement à représenter la solide linéarité

qu'il avait découverte dans l'art italien, et ses œuvres furent de plus en plus organisées dans leur conception, strictement agencées autour des personnages et parées de couleurs doucereuses. Les peintres traditionalistes Jean-Léon Gérôme et William Bouguereau en France, et Ilya Repin en Russie obtinrent un succès mondial grâce à leurs approches plus académiques et conservatrices, mais ce furent les impressionnistes qui eurent l'impact le plus significatif sur l'évolution du modernisme, leur art inspirant bientôt de nouvelles branches de la peinture.

Les post-impressionnistes perpétuèrent la vision et la technique des impressionnistes. Paul Cézanne était résolu à faire de *l'impression* fugitive et poétique « quelque chose de permanent », conférant à ses tableaux une solidité compositionnelle propre au classicisme. Il entendait « recréer Poussin d'après nature », et élabora un style un peu âpre, réduisant les objets et les silhouettes au point de les libérer de l'espace et de les faire ressembler à des statues. Vincent van Gogh se saisit de l'impressionnisme en révélant sa dimension mystique. Paul Gauguin rechercha ses sujets dans les régions primitives de France et du Pacifique Sud et peignit par taches de couleurs parfois à peine fondues. Dans sa théorie artistique, Georges Seurat se réappropria quelques éléments de la rhétorique des premiers impressionnistes, cherchant à donner une impression de réalité grâce à une technique originale, basée en l'occurrence sur la juxtaposition de points de couleurs et le mélange optique de celles-ci pour susciter un sentiment de réalité. Comme Cézanne, il donna à ses figures un calme, une présence et une gravité quasiment néo-classique.

L'explosion des styles qui avait eu lieu à la fin du XIX^{e} siècle se prolongea au XX^{e} siècle. La liberté et l'individualisme du modernisme trouvèrent leur expression dans une profusion de styles picturaux. Au début du XX^{e} siècle, des penseurs de tous horizons découvrirent l'instabilité constitutive de la forme et de l'existence : l'atonalisme en musique, la théorie de la relativité en physique, les tendances déstabilisantes de la psychanalyse, tout cela trahissait un monde de subjectivité et de perspectives mouvantes. Pour leur part, les cubistes, avec à leur tête Pablo Picasso et Georges Braque, déconstruisaient systématiquement, « analysaient » la réalité dans leur cubisme analytique, allant presque jusqu'à abolir la couleur, la lumière directionnelle, la texture et même la singularité d'un point de vue, et, pendant une période, ils se détournèrent complètement de la narration au profits des objets immobiles des natures mortes et des portraits. Si l'on considère les styles à travers l'histoire, on peut affirmer que les cubistes ont démoli le projet de la Renaissance – projet validé par les peintres académiques du XIX^{e} siècle – de construire un « cadre » en deux dimensions dans lequel se dérouleraient des événements rendus significatifs par une organisation, des couleurs et une lumière convaincantes. Ne peignant jamais d'une manière totalement abstraite ou non-figurative, les cubistes misaient, pour garantir le succès de leur art, sur la tension entre ce que l'on voit et ce que l'on s'attend à voir. Picasso, qui avait dans sa jeunesse peint d'une façon narrative et académique, traversant des périodes bleue, puis rose, poétiques et plutôt figuratives, continua plus tard d'expérimenter à l'infini, tâtant parfois du primitivisme, du néo-classicisme ou encore du surréalisme. Depuis Giotto, pas un seul peintre n'avait tant fait pour changer son art. Les œuvres du Français Fernand Léger et le *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp étaient des sous-produits des styles de Picasso et de Braque, l'élargissement d'une idée vers des agencements de figures plus dynamiques, au cœur d'un environnement architectural.

L'art de Picasso se révélait souvent drôle et grinçant. Pourtant, tout comme son *Guernica*, beaucoup d'œuvres du XX^{e} siècle se confrontaient aux horreurs de la guerre. L'art surréaliste, comme les peintures oniriques de Salvador Dalí, ou les cadres sinistres des œuvres de Giorgio de Chirico, saisissent l'aliénation et l'intensité psychologique de la vie moderne. Les futuristes, peintres italiens héritiers des cubistes, optèrent pour une forme de mouvement dynamique, voire violent dans leurs œuvres, leur art préfigurant le mélange désagréable de modernisme, d'urbanisme et d'agressivité qui, et ce n'est pas un hasard, allait alimenter le régime fasciste de Benito Mussolini. Complètement à l'opposé de l'intensité extravertie des futuristes, certains modernistes de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle formèrent un groupe de peintres désireux d'explorer la subjectivité intérieure, le siècle de Freud et Jung ne pouvant manquer de produire des artistes prêts à décortiquer la psychologie humaine. Les toiles expressionnistes d'Edward Munch, où transparaissait toute l'acuité psychologique de leur créateur, possédaient une intensité qui n'avait d'égale que celle des toiles des Allemands Ludwig Kirchner et Emil Nolde. A la même époque, un sentiment religieux, profondément poignant, fit son apparition dans l'art abstrait du catholique Georges Rouault et de l'israélite Marc Chagall.

Les modernistes rejetaient la tradition en architecture, en littérature et en musique, et il en allait de même en peinture. Certains avaient prédit le développement de l'abstraction, d'autres le discutent encore. Le Hollandais Piet Mondrian en personne voyait dans ses abstractions diverses catégories théologiques, sexuelles et existentielles, et son *Broadway Boogie Woogie* porte un titre pour le moins suggestif. Les peintures abstraites et géométriques de Kasimir Malévich renfermaient

des connotations ontologiques et divines, tandis que les œuvres de Wassily Kandinsky étaient tissées d'allusions mystiques et de messages secrets. L'expressionniste abstrait, Jackson Pollock, suggère encore une forte présence humaine par ses *drippings*, qu'il renforçait par des titres aussi éloquents que *Autumn Rhythm* ou *Lucifer*. Les toiles de Willem de Kooning sont couvertes de peinture appliquée de façon frénétique et explosive, illustrant souvent des thèmes lourds de sens. Les champs de couleurs de Mark Rothko découlaient des conceptions philosophiques de l'artiste qui cherchait à émouvoir profondément ses spectateurs : couleur et forme en étaient arrivées à combler le vide causé par la disparition de la Vierge Marie et des saints martyrs, des dieux classiques et des généraux triomphants de l'art d'un autre temps. La bonne vieille technique de la peinture à l'huile se vit compléter, au XX^{e} siècle, par des substances nouvelles ou simplement remises au goût du jour : l'acrylique, la peinture à l'aluminium, l'encaustique, le vernis et autres liants, avec l'adjonction occasionnelle d'objets du quotidien, soit mélangés soit collés à la surface, pour faire bonne mesure.

L'intensité psychologique de l'expressionnisme abstrait déclencha une réaction inévitable qui prit deux aspects. Le premier fut une nouvelle objectivité et un minimalisme, représentés par des sculpteurs comme Donald Judd et David Smith, mais aussi des peintres tels que Ellsworth Kelly et Frank Stella, qui entreprirent de libérer la peinture des émotions humaines, du mysticisme et de sa subjectivité morale. Le Pop Art proposa une autre réponse, détournant les objets de la société de consommation pour les représenter souvent de bien joyeuse manière. Les conserves de soupe d'Andy Warhol, les collages de Richard Hamilton et le style inspiré de la bande dessinée de Roy Lichtenstein, des œuvres souvent conçues dans des formats impressionnants, étaient pourvues d'intentions sérieuses. Les produits commerciaux de la société moderne s'étalaient sur les toiles des artistes Pop, nous incitant à réfléchir sur la nature du consumérisme et de la production de masse ainsi que sur les problèmes posés par la représentation artistique.

Au cours de l'histoire, la peinture a triomphé d'une foule de détracteurs. A l'époque de la Renaissance, le débat entourant le concept de *paragone* (c'est-à-dire, la comparaison des arts visuels) faisait rage, Michel-Ange et son camp affirmant que la sculpture était plus réelle, plus littéralement tangible, moins trompeuse que la peinture. Vinci et les autres se contentèrent de réagir par leurs paroles et leurs actes, et l'on peut affirmer que la peinture est restée l'art dominant de la Renaissance au XX^{e} siècle. Un spectateur moyen aurait d'ailleurs du mal à citer quelques sculpteurs notoires de la Renaissance, mais pourrait aisément énumérer un régiment de peintres de la même période. Ceci vaut également pour le XIX^{e} siècle : en France, par exemple, à part Rodin, et peut-être Carpeaux et Barye, les sculpteurs demeurent dans l'ombre des écoles de peinture. La peinture ne s'est pas laissée désarçonnée par l'afflux de reproductions grossières qui inondèrent les marchés au début du XV^{e} siècle, ni par les tentatives de certains artistes baroques de faire fusionner la peinture et les autres arts visuels, ni par les promesses d'un plus grand réalisme qu'offrit la photographie au XIX^{e}, pas plus que par la concurrence suscitée par le cinéma au XX^{e}. En ce début de XXI^{e} siècle, les médias numériques lui opposent un nouveau défi. Mais la peinture est trop puissamment présente, trop flexible dans ses formes et bien trop ancrée dans nos sensibilités pour céder le pas à ces « arrivistes ». Même sur un plan purement pratique, les toiles peuvent être roulées et expédiées, ou empilées, et elles peuvent aussi couvrir un mur vide ou un plafond avec beaucoup d'effet. Vous ne pouvez pas faire disparaître une peinture en appuyant sur un bouton ou par un simple clic de la souris. Elles sont plates, comme les pages de nos livres ou les écrans de nos ordinateurs, et on peut les reproduire dans un format compatible, bidimensionnel, sans avoir à prendre des décisions épineuses quant à la lumière s'il s'agit d'une sculpture, ou quant à l'angle dans le cas de l'architecture. Les penseurs de la Renaissance affirmaient qu'un peintre était doté de pouvoirs divins et, comme Dieu lui-même, pouvait créer tout un monde, et, en effet, des milliers d'univers picturaux ont vu le jour depuis cette époque.

Les œuvres sélectionnées ici illustrent la grande variété des peintures que l'ont peut admirer dans nos musées. Assurément, la peinture continue d'exercer un attrait durable dans notre monde changeant. Mais produira-t-elle toujours des chefs-d'œuvre ? C'est une question bien délicate. Les toiles réunies ici prouvent que la maîtrise concrète du métier est une composante essentielle à la réussite d'une œuvre. Il est également évident que les peintres réussissent lorsqu'ils « se tiennent sur les épaules des géants », et réagissent à l'art du passé par l'admiration ou la rébellion. Peut-être attendons-nous le prochain grand peintre qui, comme Raphaël, Rembrandt ou Picasso, sera rompu à l'histoire de l'art et possèdera la connaissance, la sincérité et les dons techniques pour créer une œuvre inédite et extraordinaire. Mais si les artistes du futur se contentent de pondre quelques toiles anecdotiques, par nature éphémères dans le fond comme dans la forme, méprisant ou ignorant l'héritage du passé, alors il reste peu d'espoir à la peinture. Mais il y aura certainement toujours des hommes dont le talent et la détermination sauront créer une œuvre originale, sans pour autant sacrifier au bon sens, garantissant ainsi la perpétuation de l'art.

— *Joseph Manca*

1

XIII^{e} Siècle

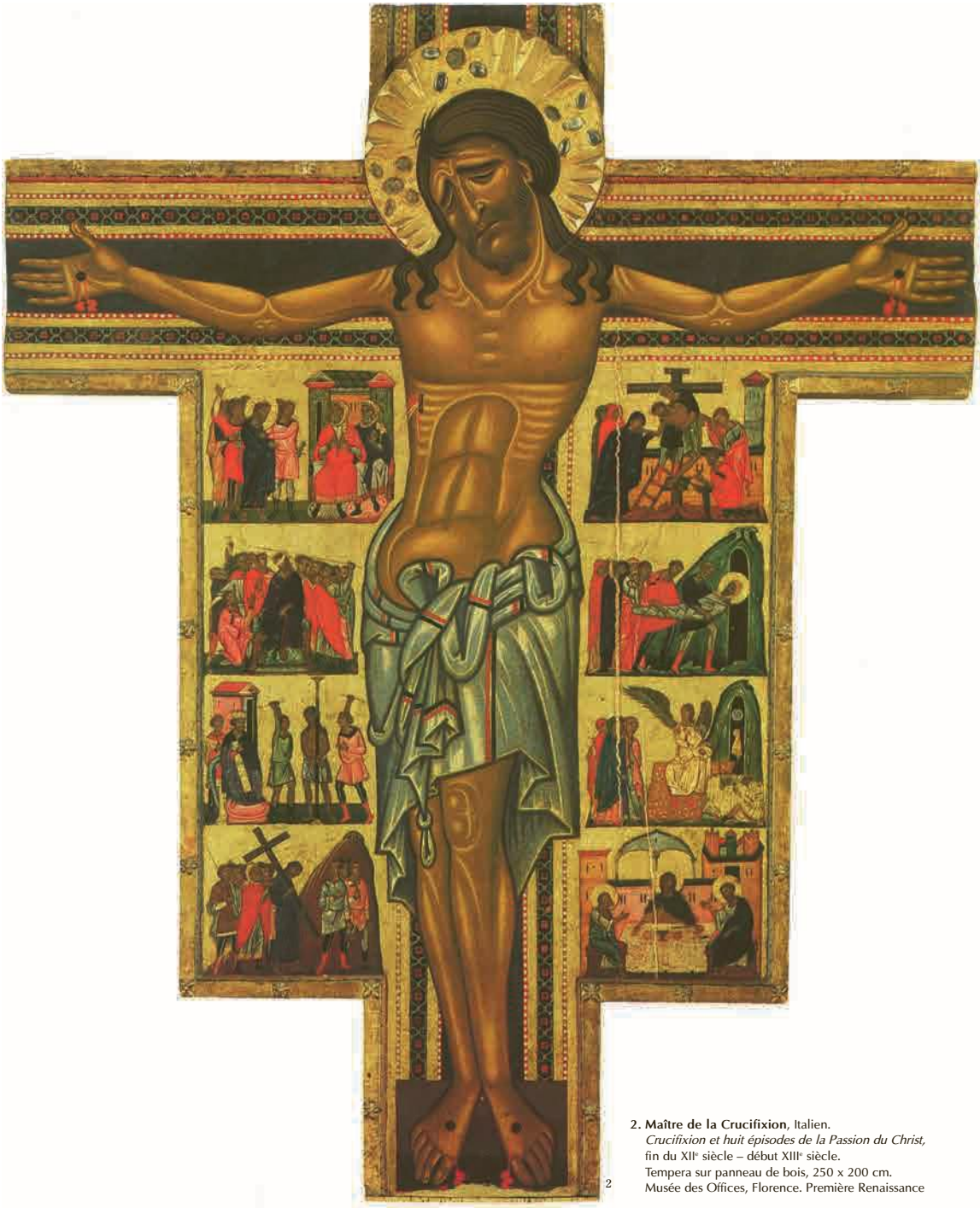
Mettant un terme à la période romane, l'art gothique émergea dans la France septentrionale. Les centres de l'autorité religieuse et intellectuelle quittèrent leur environnement monastique rural pour s'installer dans les villes. Par sa légèreté et sa finesse, la croisée d'ogives gothique permit l'avènement d'une esthétique novatrice dont la devise, *lux nova*, définissait également la nouvelle architecture. Une lumière nouvelle se diffusa à travers les voûtes vertigineuses et le verre coloré, illuminant des volumes inédits rendus techniquement possibles par des arcs-boutants étayant les murs de l'extérieur. Philippe II (r. 1180-1223) fit de Paris la capitale de l'Europe gothique. Il pava les rues, entoura la cité de murailles et fit construire le premier Louvre qui n'était alors qu'une forteresse. Thomas d'Aquin, moine italien, s'installa à Paris en 1244 pour étudier au sein de sa célèbre université. Il entama, sans jamais l'achever, sa Somme Théologique, élaborée d'après le modèle scolastique enseigné à Paris. En se basant sur la logique formelle d'Aristote, Thomas d'Aquin rédigea un traité qu'il organisa en différents livres, eux-mêmes constitués de questions et d'articles. Chaque article incluait à son tour des objections articulées en contradictions et réponses, les réponses aux objections formant le dernier maillon du système. L'œuvre d'Aquin devint l'un des fondements de l'Eglise catholique.

Lorsque le roi Louis IX (r. 1215-1270) accéda au trône, le style gothique « parisien » était à son apogée. Paris n'était pas seulement admirée pour sa faculté et ses architectes, mais également pour ses enlumineurs de manuscrits. Dans sa *Divine Comédie*, Dante Alighieri (1265-1321) place Paris au rang de capitale de l'art de l'enluminure.

Le reste de l'Europe tenta de reproduire le style gothique né en Ile-de-France, mais les traditions allemande et anglaise ne mettaient pas l'accent sur l'élévation comme le faisaient les cathédrales de Reims ou d'Amiens. Les grandes réalisations de l'Angleterre du XIII^{e} siècle furent plutôt politiques : la *Magna Carta* (1215), par exemple, considérée par les générations ultérieures comme une charte garantissant les droits de l'homme pour tous, ou encore la création d'un Parlement sous le règne d'Edouard I^{er} (r. 1272-1307).

Les croisades battaient leur plein au XIII^{e} siècle, mais l'issue des batailles était largement définie par les contre-attaques musulmanes. La quatrième croisade (1202-1204) se joua essentiellement à Constantinople et vint discréditer l'engouement des croisés, car les chrétiens s'en prirent aux chrétiens, accentuant ainsi le schisme entre les orthodoxes d'Orient et les catholiques romains d'Occident. Ces entreprises militaires permirent néanmoins l'établissement d'échanges culturels durables. Des aliments et des produits de luxe nouveaux, tels que la soie et le brocart, commencèrent à circuler. Ce sont en particulier les commerçants italiens qui bénéficièrent de ces échanges marchands avec l'Orient, parvenant même à étendre leur champ d'action. Le célèbre explorateur vénitien, Marco Polo (1254-1324), voyagea d'Europe vers l'Asie et passa dix-sept ans en Chine à établir des contrats. Alors que les Italiens utilisaient encore des poutres en bois plutôt que des voûtes de pierre pour cintrer leurs structures, limitant ainsi la hauteur de leurs églises, c'est sur la scène du commerce international qu'ils excellèrent, plantant le décor de « l'Age d'Or » de la Renaissance.

1. Bonaventura Berlinghieri, 1205/10-après 1274, Italien.
Scènes de la vie de saint François, 1235.
Tempera sur bois, 160 x 123 cm.
San Francesco, Pescia. Première Renaissance

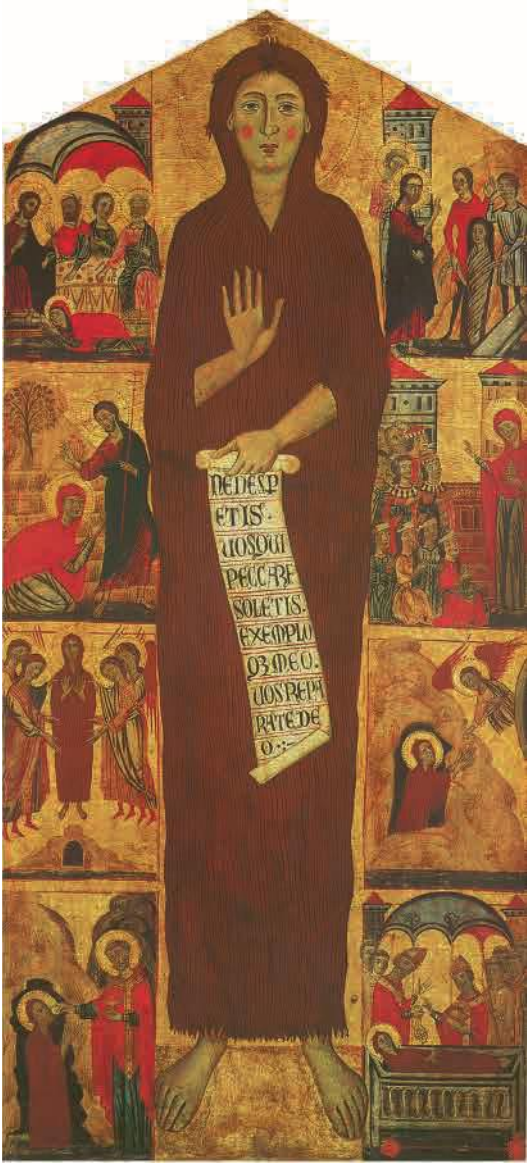


2. **Maître de la Crucifixion**, Italien.
Crucifixion et huit épisodes de la Passion du Christ,
fin du XII[e] siècle – début XIII[e] siècle.
Tempera sur panneau de bois, 250 x 200 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

2

3

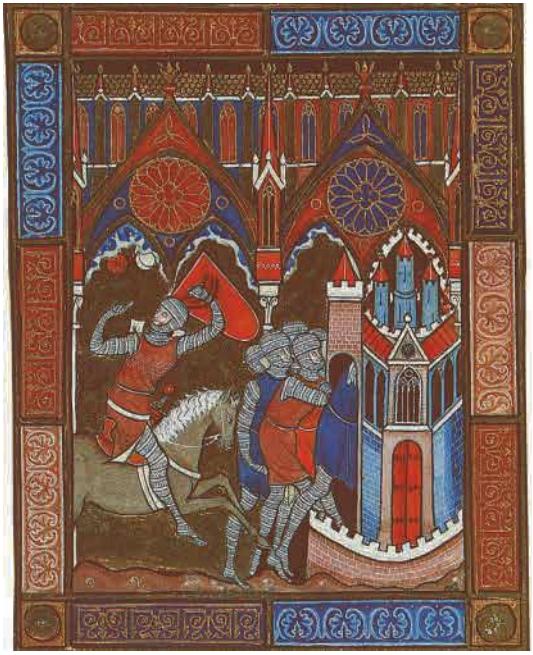
3. Maître toscan, Italien.
Crucifixion et six scènes de la Passion du Christ, 1240-1270.
Tempera sur panneau de bois, 277 x 231 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance



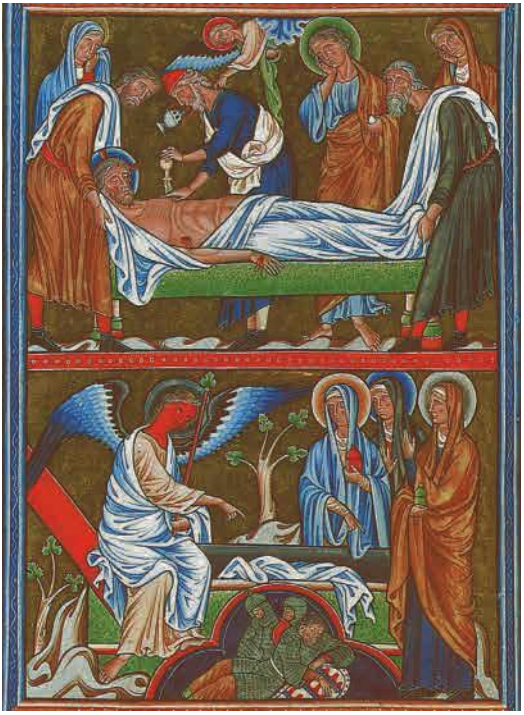
4

Cimabue (Cenni di Pepo)
(Florence, 1240 environ – Pise, 1302)

Après avoir appris l'art de la mosaïque à Florence, Cimabue élabora un style médiéval d'inspiration byzantine, faisant preuve d'un réalisme toujours plus grand. Il devint le premier maître florentin. Certaines de ses œuvres étaient monumentales. Son plus célèbre étudiant fut Giotto. Il peignit plusieurs versions de la Maestà, mot italien signifiant « trônant en gloire, en majesté », et désignant traditionnellement Marie assise, montrant quelque émotion humaine, comme dans La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges (vers 1280).



5



6

7

8

4. Maître de sainte Marie-Madeleine, Italien. *Sainte Marie-Madeleine et huit épisodes de sa vie,* 1265-1290. Tempera sur panneau de bois, 164 x 76 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

5. Atelier de Louis IX, France. *Joshua arrête le soleil et la lune,* psautier de Louis IX roi de France, vers 1258-1270. Manuscrit enluminé, 21 x 14,5 cm. Bibliothèque nationale de France, Paris. Première Renaissance

6. Atelier d'Ingeborg, Danemark. *Embaumement du corps du Christ et Les Trois Martyres devant la tombe vide,* psautier de la reine Ingeborg de Danemark, vers 1213. Manuscrit enluminé, 30,4 x 20,4 cm. Musée Condé, Chantilly. Première Renaissance

7. Maître de Saint Gaggio, Italien. *Vierge à l'Enfant entourée de saint Paul, saint Pierre, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Evangéliste.* Tempera sur panneau de bois, 200 x 112 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

8. Cimabue (Cenni di Pepo), 1240-1302, Italien. *Vierge de la Sainte Trinité,* vers 1280. Tempera sur panneau de bois, 385 x 223 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

C'est pour l'église de la Sainte Trinité de Florence, que Cimabue réalisa ce retable qui se révéla sans précédent, même si, de prime abord, il parut très similaire à ses œuvres de la décennie antérieure. Il est plus petit que sa Maestà *(1260), dont il se distingue sur plusieurs points. Les différences sont importantes, car, ici, l'artiste s'éloigne, avec son univers artistique, des poses rigides de l'iconographie byzantine pour se rapprocher d'une représentation tridimensionnelle. Tandis que la stricte symétrie des figures demeure, la déformation intentionnelle des personnages est abandonnée au profit d'une animation plus naturelle. On peut le constater dans chacune des quatorze figures, y compris celles des prophètes Jérémie, Abraham, David, et Isaïe – de gauche à droite –, toutes aisément identifiables grâce aux références précises des Ecritures.*

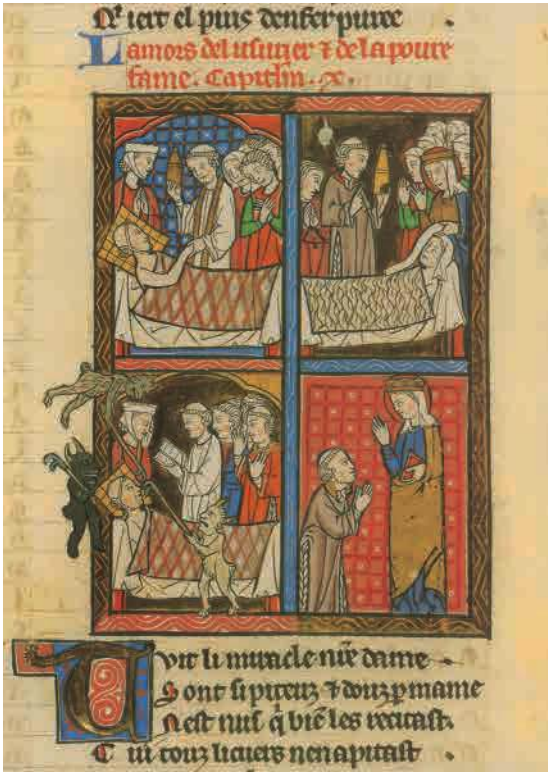
9. Cimabue (Cenni di Pepo), 1240-1302, Italien. *Vierge à l'Enfant avec deux anges et saint François et saint Dominique.* Tempera sur panneau de bois, 133 x 82 cm, Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

9

10

11

11. Anonyme, Français. *Missel à l'usage de saint Nicaise de Reims*, entre 1285 et 1297. Manuscrit enluminé. Volé, anciennement conservé à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg. Première Renaissance



12

12. Gautier de Coinci, 1177-1236, Français. *Vie et miracles de la Vierge*, fin du XIII[e] siècle. Manuscrit enluminé. Volé, anciennement conservé à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg. Gothique

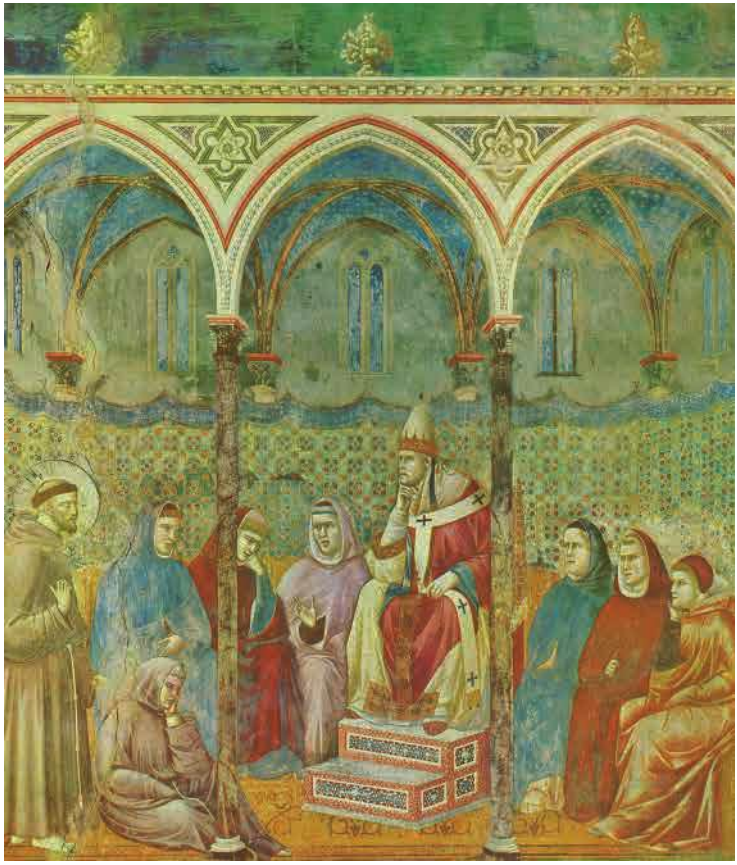
10. Duccio di Buoninsegna, 1255-1319, Ecole de Sienne, Italien.
Vierge Rucellai, 1285. Tempera sur panneau de bois, 450 x 290 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

La Madone à l'Enfant *de Duccio, siège sur un trône recherché. Bien que la Vierge et son enfant soient représentés en trois dimensions et de façon réaliste, l'espace qui les entoure est stylisé, négligeant les lois de la perspective. Une échelle hiérarchique, souvent utilisée au Moyen Age, est prise en compte, donnant au sujet le plus important – Marie – la plus grande taille. La distribution symétrique des six anges, trois de chaque côté de la Madone, symbolise probablement l'ordre que Marie, pareille à la Mère de l'Eglise, impose à ses sujets. Cependant, elle demeure avant tout la mère aimante.*

Duccio di Buoninsegna
(Sienne, 1255 environ – 1319)

Duccio était à l'origine charpentier et enlumineur. Influencé par Cimabue, il fit partie, avec Giotto, des artistes qui assurèrent la transition entre l'ère gothique et la Renaissance, parsemant ses œuvres d'éléments byzantins. Il est considéré comme le fondateur de l'école siennoise. La *Trahison du Christ* compte parmi ses œuvres majeures ; la plus connue est le panneau à deux faces recouvert d'un côté d'une Maestà (madone couronnée assise en majesté), un chef-d'œuvre destiné au maître-autel du dôme de Sienne (1308-1311).

13



13. Giotto di Bondone, vers 1267-1337, Ecole florentine, Italien. *Les Démons chassés d'Arezzo* (détail), vers 1296-1297. Fresque. Basilique supérieure, Eglise saint François d'Assise, Assise. Première Renaissance

14. Giotto di Bondone, vers 1267-1337, Ecole florentine, Italien. *Légende de saint François : saint François Prêchant devant le pape Honorius III*, vers 1296-1297. Fresque. Basilique supérieure, Eglise saint François d'Assise, Assise. Première Renaissance

14

Giotto (Giotto di Bondone)
(Vespignano, 1267 – Florence, 1337)

Son nom complet était Ambrogiotto di Bondone, mais aujourd'hui comme alors, nous le connaissons sous le surnom contracté de Giotto, un mot qui en est venu à désigner toutes les plus belles choses que l'art a pu produire.

A son époque, la renommée de Giotto était immense. Il eut de nombreux disciples, et ces Giotteschi, ainsi qu'on les désignait, perpétuèrent ses méthodes pendant près de cent ans. Mais, comme tous les grands hommes de l'école florentine, il avait plus d'une corde à son arc. « Oubliez qu'ils étaient peintres », écrit M. Berenson, « ils n'en sont pas moins de grands sculpteurs ; oubliez qu'ils étaient sculpteurs, et pourtant ils demeurent des architectes, des poètes, et même des hommes de science ». Le splendide campanile qui se dresse à côté du dôme de Florence et incarne l'union parfaite entre la force et l'élégance, fut conçu par Giotto (1334), et partiellement érigé de son vivant. De même, les reliefs sculptés qui ornent sa partie inférieure furent tous imaginés par lui, bien qu'il ne vécût pas assez longtemps pour en exécuter plus de deux. Inspiré par la sculpture gothique française, il abandonna la représentation figée des sujets propre au style byzantin, et s'orienta vers une exposition plus réaliste et narrative de figures et de scènes contemporaines. Il libéra ainsi l'art italien de cette iconographie très stricte. Dans ses Madones, à commencer par la *Madonna di Ognissanti* de 1308, se révèlent ses connaissances de l'architecture et de la perspective. Néanmoins, la disproportion des sujets dans ses tableaux était un moyen de disposer les personnages en fonction de leur importance, tel qu'on le pratiquait dans les icônes byzantines.

Ainsi, architecte, sculpteur, peintre, ami de Dante et d'autres grands hommes de son temps, Giotto fut le digne précurseur de cette galaxie de personnages brillants qui peuplèrent la Haute Renaissance italienne.

15

XIVe Siècle

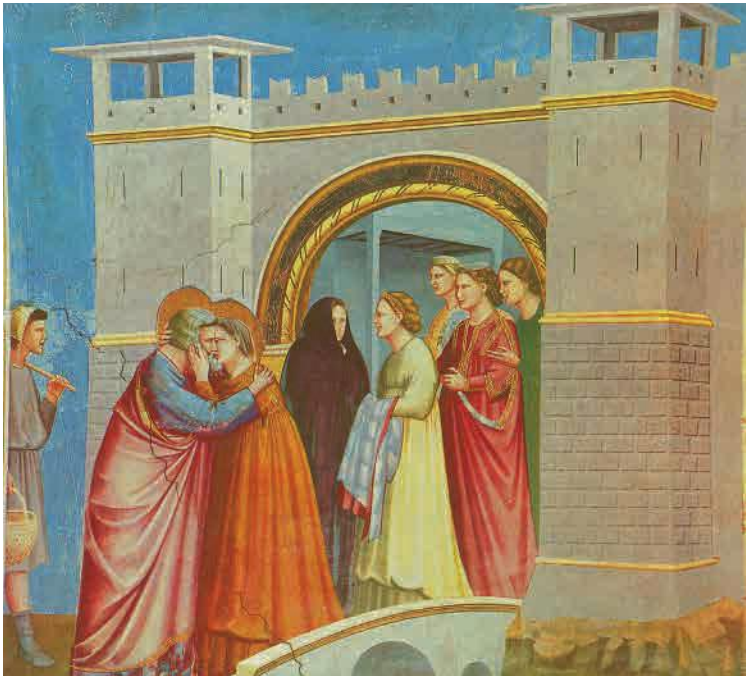
Le XIVe siècle est considéré comme une période de transition entre le Moyen Age et la Renaissance. L'Eglise catholique connut une certaine désorganisation, contribuant ainsi au chaos social. En 1305, le pape français Clément V fut élu. Il choisit de s'installer à Avignon plutôt qu'à Rome, comme le firent ceux qui lui succédèrent, entraînant l'élection de deux papes en 1378, l'un à Avignon, l'autre à Rome. C'est ce que l'on appela le grand schisme. Ce n'est que quarante ans plus tard, en 1417, que la crise fut résolue par l'élection d'un nouveau pape romain, Martin V, dont l'autorité était reconnue de tous.

A cette époque, l'Italie n'était qu'un groupement de Cités-Etats et de Républiques, dirigées principalement par une élite aristocratique. Dominant le commerce international qui reliait l'Europe à la Russie, à Byzance, ainsi qu'aux pays arabes et à la Chine, l'Italie perfectionna son art du négoce et des échanges grâce à une organisation économique très élaborée. Cette prospérité fut brutalement interrompue par la peste noire, ou peste bubonique, à la fin des années 1340. En l'espace d'à peine cinq ans, au moins un quart de la population européenne, et parfois jusqu'aux deux tiers, dans certaines zones, fut décimé. L'Europe connut alors un véritable bouleversement économique et social, tandis que l'Empire ottoman et les Etats islamiques étaient bien trop puissants pour se rendre compte de l'expansion ou du déclin économique de l'Europe du XIVe siècle.

La sphère séculière connut un changement notable avec l'avènement d'une littérature vernaculaire, ou commune, en Italie. Le latin demeura la langue officielle des documents de l'Eglise et de l'Etat, mais les idées intellectuelles et philosophiques devinrent plus accessibles dans la langue commune, basée sur les dialectes toscans de la région de Florence. Dante Alighieri (1265-1321), Giovanni Boccaccio, ou Boccace (1313-1375), et Francesco Petrarca, ou Pétrarque (1304-1374) participèrent tous à l'établissement de cette langue vernaculaire. *La Divine Comédie* de Dante et son *Enfer*, ainsi que le *Décaméron* de Boccace jouirent d'une audience plus étendue, car ils étaient écrits dans cet idiome commun.

Pétrarque développa les idées de l'individualisme et de l'humanisme. Bien plus qu'un système philosophique, l'humanisme proposait un code de conduite civile et des idées sur l'éducation. La discipline d'études que les humanistes espéraient mettre en avant reposait sur des qualités et des intérêts humains, distincts des valeurs religieuses détachées du monde, mais non pas opposés à la religion. L'humanisme englobait un ensemble de questions séparées des disciplines religieuses savantes, et basées non sur la foi, mais sur la raison. Les classiques latins de l'antiquité gréco-romaine permirent d'élaborer certaines règles éthiques, régissant des domaines de la société civile comme le service de l'Etat, la participation au gouvernement et à la défense de l'Etat, ou encore la contribution au bien commun, plutôt que l'intérêt personnel. Non seulement les humanistes traduisirent les écrits grecs et romains qui avaient été négligés au Moyen Age, mais ils composèrent également des textes nouveaux consacrés au culte humaniste de la gloire. En effet, si la sainteté était la récompense de la vertu religieuse, la renommée était le prix de la vertu civique. Boccace écrivit un recueil de biographies de femmes célèbres, et Pétrarque en écrivit un autre sur les hommes de renom, personnifiant les idéaux humanistes.

15. Giotto di Bondone, vers 1267-1337, Ecole florentine, Italien.
Fuite en Egypte, 1303-1305. Fresque, 200 x 185 cm.
Chapelle des Scrovegni, Eglise de l'Arena, Padoue. Première Renaissance



16

17

16. Giotto di Bondone, vers 1267-1337, Ecole florentine, Italien. *La Rencontre de Joachim et Anna*, 1303-1305. Fresque. Chapelle des Scrovegni, Eglise de l'Arena, Padoue. Première Renaissance

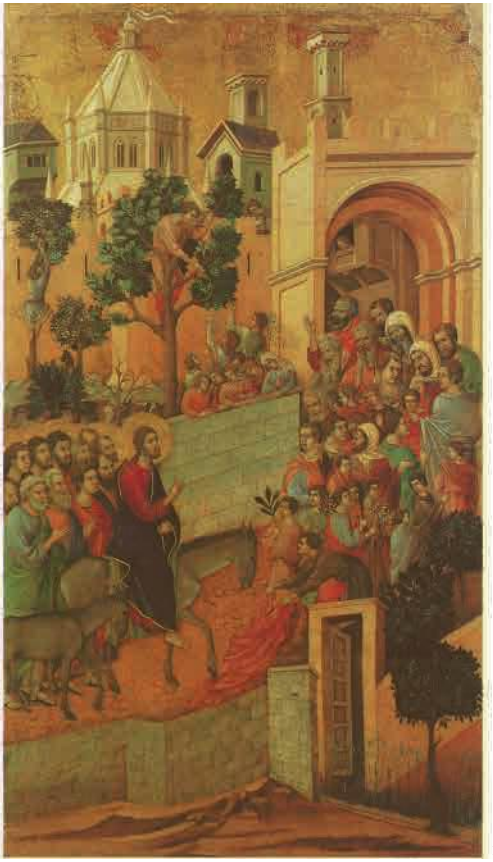
17. Giotto di Bondone, vers 1267-1337, Ecole florentine, Italien. *Présentation au Temple*, 1303-1305. Fresque. Chapelle des Scrovegni, Eglise de l'Arena, Padoue. Première Renaissance

18. Maître de Sainte Cécile, Italien. *Sainte-Cécile entourée de huit épisodes de sa vie,* après 1304. Tempera sur panneau de bois, 85 x 181 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

19. Duccio di Buoninsegna, 1255-1319, Ecole de Sienne, Italien. *Entrée du Christ à Jérusalem,* 1308-1311. Tempera sur panneau de bois, 100 x 57 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Sienne. Première Renaissance

20. Duccio di Buoninsegna, 1255-1319, Ecole de Sienne, Italien. *Le Premier Reniement de Saint-Pierre devant le Grand Prêtre Annas,* 1308-1311. Tempera sur panneau de bois, 99 x 53,5 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Sienne. Première Renaissance

18



19

20

21

Simone Martini
(Sienne, 1284 – Avignon, 1344)

Peintre siennois, il étudia auprès de Duccio. Influencé par son maître et par les sculptures de Giovanni Pisano, Martini fut encore plus marqué par l'art gothique français. Il travailla d'abord à Sienne, puis comme peintre de cour pour le royaume français de Naples où il commença à intégrer des personnages profanes dans ses œuvres. Plus tard, on le retrouve à Assise et Florence, où il peint aux côtés de son beau-frère Lippo Memmi.

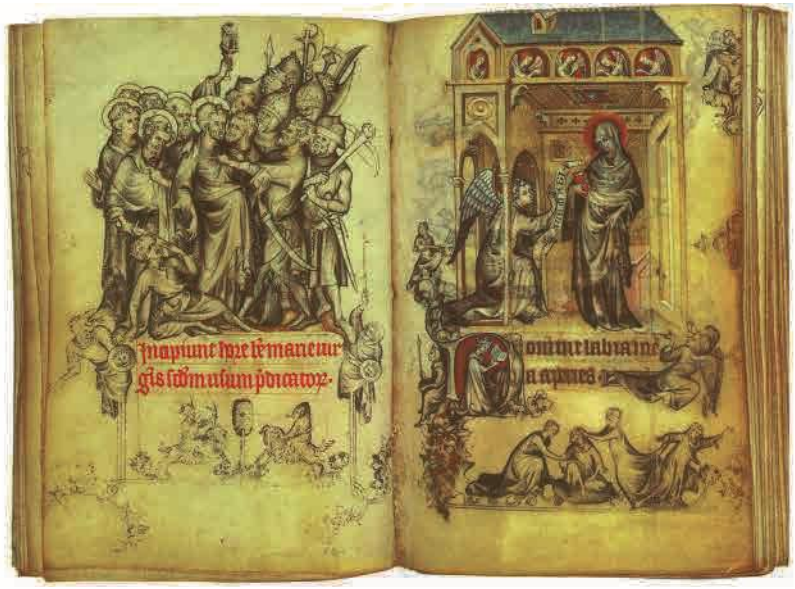
En 1340-1341, il se rendit en France, à Avignon, et y rencontra Pétrarque, illustrant pour lui un codex de Virgile. Ses œuvres ultimes furent créées à Avignon où il mourut. Simone Martini sut conférer une grande douceur à ses compositions religieuses, alors que parallèlement il fut l'un des premiers à oser mettre son art au service de thèmes parfois non conformes à l'orthodoxie.

22

21. Giotto di Bondone, vers 1267-1337, Ecole florentine, Italien. *Maestà (Madone d'Ognissanti)*, 1305-1310. Tempera sur panneau de bois, 325 x 204 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

22. Simone Martini, 1284-1344, Ecole de Sienne, Italien. *Maestà*, 1317. Fresque. Palazzo Pubblico, San Gimignano. Première Renaissance

Dans ce tableau, les traces d'influence byzantine restent perceptibles dans le style du trône et dans l'empilement des figures, comme si elles étaient disposés en gradins. Mais ce qui ressort par-dessus tout, c'est l'influence des peintres gothiques Duccio et Giotto. Plusieurs saints affichent des symboles – souvent les instruments de leur propre martyre – qui les identifient. Chaque montant du baldaquin est soutenu par un saint. Même si la taille des personnages semble uniforme, la tradition byzantine consistant à peindre les figures de façon proportionnelle à leur importance est toujours en vigueur. Cette œuvre est la plus ancienne que nous connaissons de l'artiste. La transparence de la robe des anges n'est pas due à une atténuation involontaire de la couleur au fil du temps, mais est bien le résultat d'une technique subtile. A peine sept ans après son achèvement, il fallut restaurer le tableau qui avait subi des dommages dus à l'eau. La fresque est entourée d'un cadre orné de vingt médaillons dépeignant les Bénédictions du Christ, les Prophètes et les Evangélistes, ainsi que de petits blasons contenant les armoiries de Sienne.



23

23. Jean Pucelle, vers 1300-1355, Français. *La Trahison du Christ et l'Annonciation*, tiré des Heures de Jeanne d'Evreux, 1325-1328. Tempera et feuille d'or sur parchemin, 8,9 x 6,2 cm (chaque page).The Metropolitan Museum of Art, New York. Première Renaissance

24

24. Francesco Traini, actif 1321-1363, Italien. *Le Triomphe de la Mort*, (détail) vers 1325-1350. Fresque. Campo Santo, Pise. Première Renaissance

25. Tadeo Gaddi, 1300-1366, Ecole florentine, Italien. *La Vie de la Vierge,* vers 1330. Fresque. Chapelle Baroncelli, Santa Croce, Florence. Première Renaissance

Selon Cennino Cennini, Taddeo Gaddi travailla vingt-quatre ans dans l'atelier de Giotto. En 1347, il compte parmi les meilleurs artistes de Florence. Son style très personnel transparaît dans les fresques représentant les Episodes de la vie de la Vierge *de Santa Croce, bien que la profonde influence de Giotto soit toujours perceptible.*

25

Taddeo Gaddi
(Florence, 1300 – 1366/1368)

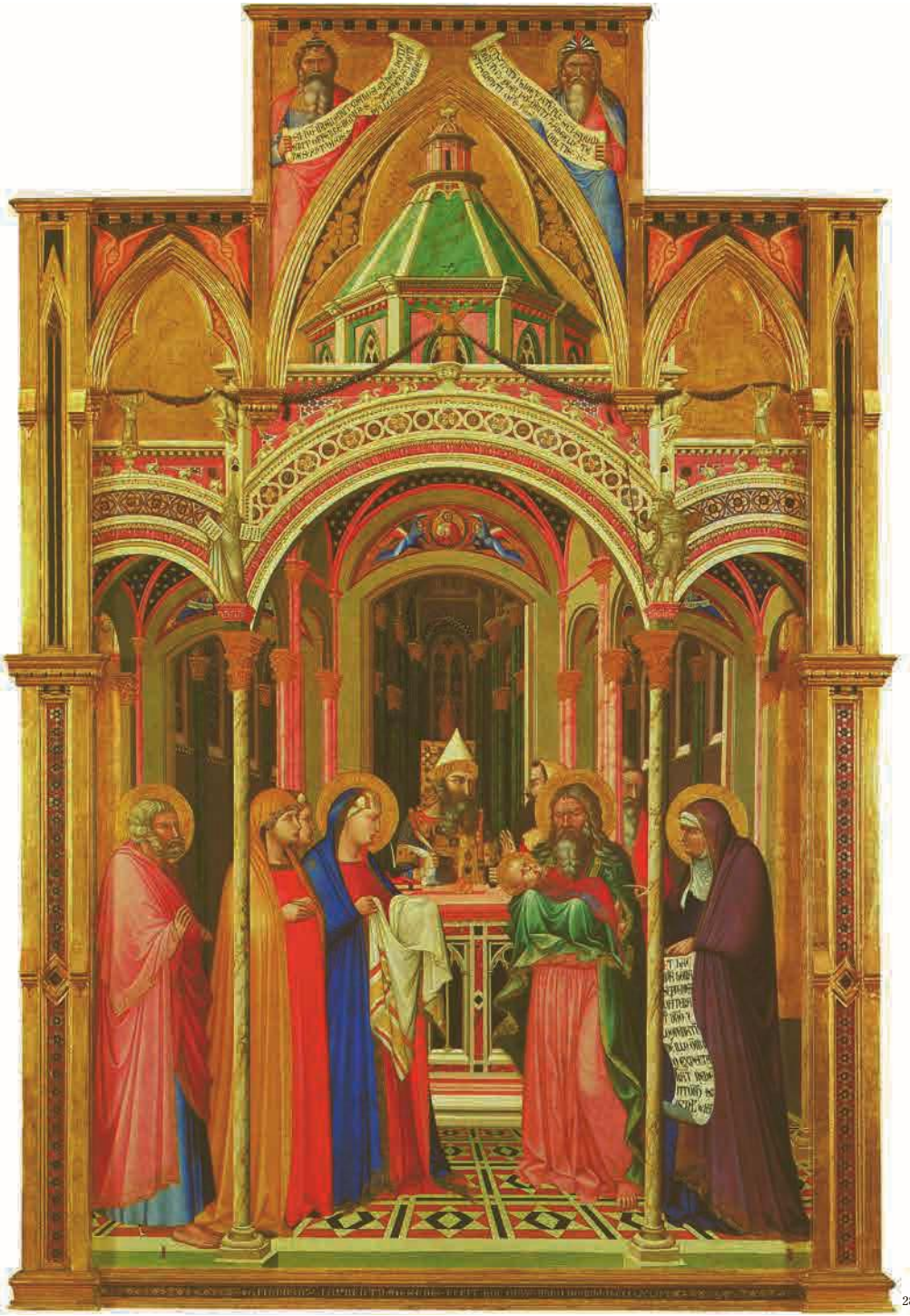
Fils du peintre et mosaïste Gaddo Gaddi (1260 environ – 1332/1333), Taddeo fut le collaborateur de Giotto et le plus éminent de ses élèves. Les personnages de ses fresques affichaient toujours une certaine raideur, mais il fit des progrès majeurs dans la maîtrise de la perspective. On sait qu'en 1347, il fut placé en tête de liste des meilleurs peintres de son temps, lorsqu'il fallut désigner celui qui allait peindre le grand retable destiné à la chapelle de Pistoia. Après sa mort, son fils et élève, Agnolo, prit la suite dans son atelier.

26

27

26. Ambrogio Lorenzetti, vers 1290-1348, Ecole de Sienne, Italien.
Saint Nicolas offrant leur dot aux trois jeunes filles, 1327-1332.
Tempera sur panneau de bois, 96 x 53 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

27. Ambrogio Lorenzetti, vers 1290-1348, Ecole de Sienne, Italien.
Saint Nicolas nommé évêque de Myre, 1327-1332.
Tempera sur panneau de bois, 96 x 53 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance



28

29

28. Ambrogio Lorenzetti, vers 1290-1348, Ecole de Sienne, Italien.
La Présentation au Temple, 1327-1332. Tempera sur panneau de bois,
257 x 138 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

29. Simone Martini et Lippo Memmi, 1284-1344 et 1317-1347,
Ecole de Sienne, Italien. *Retable de l'Annonciation,* 1333.
Tempera sur panneau de bois, 184 x 210 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

Simone Martini est issu de la même école que Duccio. Il suivit le pape à Avignon, en 1344, au moment du schisme. Le cadre de cette peinture a été ajouté au XIXe siècle. La Vierge est représentée sans aucun volume ; elle est plus esprit que matière, et peut être comparée aux Vierges de Duccio. Animé par le goût de la beauté et du détail, le peintre se détache du travail de Giotto. Simone Martini utilise une gamme de couleurs très variée (or, bruns et roses). Il introduit une certaine profondeur au premier plan, en recourant à une bordure qui creuse une distance et qui oblige le spectateur à reculer. Son étude de la perspective d'après nature est rendue visible par la représentation du vase au centre.

30

30. Simone Martini, 1284-1344, Ecole de Sienne, Italien.
Guidoriccio de Fogliano (détail), 1328-1330. Fresque, 340 x 968 cm.
Palazzo Pubblico, Sienne. Première Renaissance

31

32

33

31. Ambrogio Lorenzetti, vers 1290-1348, Ecole de Sienne, Italien.
Allégorie du bon gouvernement, 1338-1339.
Fresque. Palazzo Pubblico, Sienne. Première Renaissance

Dans les immenses fresques de la Sala della Pace du Palazzo – hôtel de ville – de Sienne, l'artiste est parvenu à nous donner une vision complète de la cité et de ses environs. Cette fresque est de la pure propagande politique, célébrant les vertus de l'administration de la Commune. Le mauvais gouvernement est illustré par la figure démoniaque de la Discorde, alors que le bon gouvernement est personnifié par les emblèmes de la Vertu et de la Concorde. Les reproductions des fresques nous offrent rarement le point de vue du visiteur situé en contrebas. Pourtant, cette position avantageuse nous révèle que la perspective a été intentionnellement accentuée, les petites figures occupant le premier plan, les grandes souvent plus haut sur le mur, semblant plus lointaines. Ambrogio transmit plus tard sa confondante maîtrise de l'espace à son frère Pietro dans sa Naissance de la Vierge *(1342).*

32. Bernardo Daddi (Attribué à), 1290-1350, Ecole florentine, Italien.
La Crucifixion, vers 1335. Tempera sur panneau de bois, 36 x 23,5 cm.
The National Gallery of Art, Washington, D.C. Première Renaissance

Daddi aurait été l'élève de Giotto dont l'influence est manifeste dans son travail. Daddi, pour sa part, influença l'art florentin jusqu'à la seconde moitié du siècle.

33. Ambrogio Lorenzetti, vers 1290-1348, Ecole de Sienne, Italien.
Vierge à l'Enfant trônant, entourée d'anges et de saints, vers 1340.
Tempera sur panneau de bois, 50,5 x 34,5 cm. Pinacoteca Nazionale, Sienne.
Première Renaissance

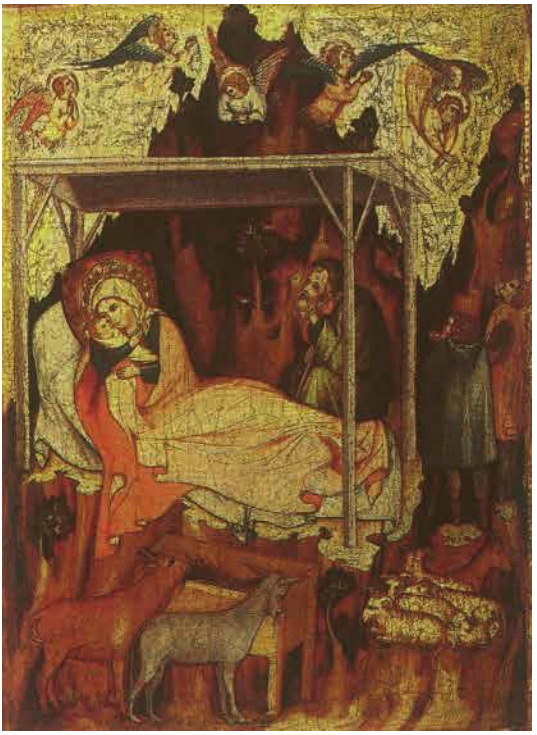
Ambrogio Lorenzetti
(Sienne, 1290 –1348)

Ambrogio Lorenzetti, tout comme son frère Pietro, appartenait à l'école siennoise, dominée par la tradition byzantine. Ils furent les premiers Siennois à adopter et à défendre ardemment l'approche naturaliste de Giotto. Certains documents attestent que les frères se sont aussi mutuellement empruntés certaines techniques. Avec une certaine virtuosité dans la représentation tridimensionnelle, Ambrogio préfigura l'art de la Renaissance. Il est très connu pour son cycle de fresques représentant les Effets du Bon et Mauvais Gouvernement, remarquable pour ses descriptions minutieuses de personnages et du milieu siennois. Les fresques ornant les murs de la Sala della Pace du Palazzo Pubblico font partie des chefs-d'œuvre de l'art profane. Ghiberti considérait Ambrogio comme le plus grand peintre siennois du XIVe siècle.

34

35

36



34. Maître de la Crucifixion de Kaufmann, Bohême.
La Crucifixion, vers 1340. Tempera sur panneau de bois, 76 x 29,5 cm.
Gemäldegalerie, Alte Meister, Berlin. Première Renaissance

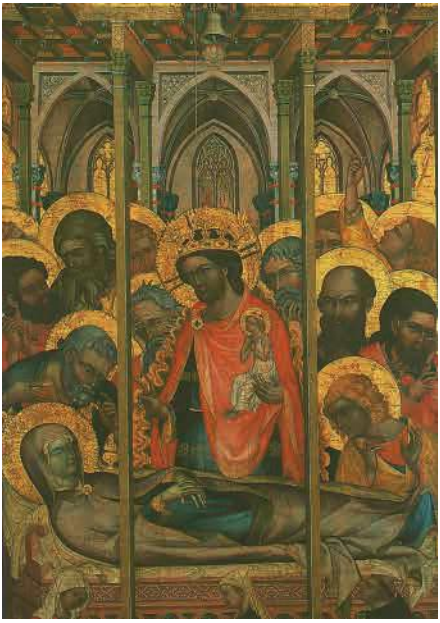
35. Maître d'Hohenfuhrth, Bohême.
Agonie dans le jardin, vers 1350. Tempera sur panneau de bois, 100 x 92 cm.
Narodni Galeri, Prague. Première Renaissance

36. Maître de la Nativité de Berlin, Bohême.
Nativité, vers 1330-1340. Tempera sur panneau de bois, 33 x 24 cm.
Gemäldegalerie, Alte Meister, Berlin. Première Renaissance

37

37. Ambrogio Lorenzetti, vers 1290-1348, Ecole de Sienne, Italien.
Naissance de la Vierge, 1342. Tempera sur panneau de bois, 188 x 183 cm.
Museo dell'Opera del Duomo, Sienne. Première Renaissance

38



39

38. Andrea di Cione Orcagna, vers 1320-vers 1368, Ecole florentine, Italien.
Christ en Gloire parmi les saints, 1354-1357. Tempera sur panneau de bois.
Chapelle Strozzi, Eglise Santa Maria Novella, Florence. Première Renaissance

A l'origine, il s'agissait du retable de la chapelle des Strozzi de Santa Maria Novella à Florence. Dans ce tableau, Orcagna renonce à un style plus naturaliste pour revenir vers un type de représentation byzantine, distante et monumentale, parée de couleurs resplendissantes et d'une profusion d'or.

39. Maître de Bohême, Bohême. *La Mort de la Vierge,* 1355-1360.
Tempera sur panneau de bois, 100 x 71 cm.
Museum of Fine Arts, Boston. Première Renaissance

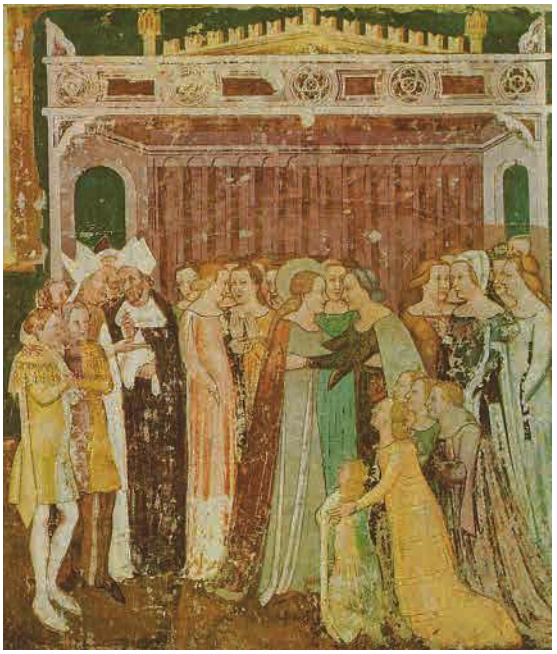
40. Maître de la Vierge d'Eichhorn, Bohême. *Vierge d'Eichhorn*, vers 1350.
Tempera sur panneau de bois, 79 x 63 cm.
Narodni Galeri, Prague. Première Renaissance

40

41

43

42



44

45

41. Giovanni da Milano, actif 1346-1369, Italien.
Pietà, 1365. Tempera sur panneau de bois, 122 x 58 cm.
Galleria dell'Accademia, Florence. Première Renaissance

42. Andrea di Cione Orcagna, vers 1320-1368, Ecole florentine, Italien.
Quatre épisodes de la vie de saint Matthieu, 1367. Tempera sur panneau de bois, 291 x 265 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

43. Giottino, vers 1320-1369, Ecole florentine, Italien. *La Lamentation du Christ,*
vers 1360-1365. Tempera sur panneau de bois, 195 x 134 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

44. Tomasso da Modena, 1325/26-1379, Italien. *Le Départ de sainte Ursule,*
vers 1355-1358. Tempera sur panneau de bois, 233,5 x 220 cm.
Museo Civico, Trévise. Première Renaissance

45. Matteo di Pacino, actif 1359-1394, Italien. *Apparition de la Vierge à saint Bernard.* Tempera sur panneau de bois, 175 x 200 cm.
Galleria dell'Accademia, Florence. Première Renaissance

46

47

46. Agnolo Gaddi, c.1345-1396, Ecole florentine, Italien.
Vierge d'humilité et six anges, vers 1390.
Tempera sur panneau de bois, 118 x 58 cm.
Galleria dell'Accademia, Florence. Première Renaissance

47. Melchior Broederlam, Néerlandais.
L'Annonciation et la Visitation, Présentation au Temple, Fuite en Egypte,
1394-1399. Tempera sur panneau de bois, 167 x 125 cm.
Musée des Beaux-Arts, Dijon. Première Renaissance

48

48. Maître du Diptyque de Wilton, Anglais.
Le diptyque Wilton : Richard II d'Angleterre avec ses saints patrons,
vers 1395-1399. Tempera d'œuf sur panneau de chêne, 57 x 29,2 cm.
National Gallery, Londres. Gothique International

L'artiste anonyme qui réalisa ce diptyque est un peintre siennois, contemporain de Giotto et artisan du renouveau de l'école siennoise. Le diptyque Wilton fut conçu comme un retable portatif, pour les dévotions privées du roi Richard II ; les parois externes portent des armes et son emblème personnel, un cerf blanc enchaîné avec une couronne autour du col.

49

50

49. Anonyme, Français. *Heures à l'usage de Rome,* fin XIVe début XVe siècle. Manuscrit enluminé. Volé, anciennement conservé à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg. Première Renaissance

50. Guyart des Moulins, Français. *La Bible Historiale,* Troisième quart du XIVe siècle. Manuscrit enluminé. Volé, anciennement conservé à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg. Première Renaissance

51

XV^e Siècle

Déclenchée au XIV^e siècle, la guerre de Cent ans se prolongea jusqu'au XV^e siècle. Elle contribua à l'instabilité et aux dissensions à travers tout le continent et, même si le conflit initial opposait la France à l'Angleterre, les Flandres s'y trouvèrent également mêlées. Après avoir épousé la fille du comte de Flandres, Philippe le Hardi (1342-1404) put intégrer ces provinces des Pays-Bas à son royaume, le duché de Bourgogne. Philippe le Bon (1396-1467) entra en possession par héritage de ce qui allait être connu sous le nom de Pays-Bas méridionaux ou Pays-Bas bourguignons. Bruges, une importante cité commerçante des Flandres, conférait un pouvoir économique immense au territoire nouvellement acquis, faisant des Pays-Bas méridionaux un rival de la France. Plus tard, vers la fin du XV^e siècle, dans un moment de déclin consécutif à la mort de Charles le Chauve (1433-1477) lors de la bataille de Nantes en 1477, les provinces bourguignonnes furent réabsorbées par la France, et les Pays-Bas devinrent une partie du Saint-Empire romain germanique.

C'est un moment important dans l'histoire du capitalisme européen. Les grandes familles d'Europe, comme les Médicis à Florence, participèrent au développement du commerce international. Le mot français « bourse », est dérivé du nom d'une autre grande famille de négociants, les van der Breuse, qui implantèrent leur entreprise à Bruges. Parallèlement à l'accroissement des richesses provenant du commerce, l'art connut une nouvelle opulence dans les matériaux dont il disposait. C'est à cette époque que les peintres se détournèrent de la peinture faite à base d'œuf, ou *tempera*, au profit de la peinture à l'huile. On utilisait cette dernière technique depuis plusieurs siècles, mais ce n'est qu'au XV^e siècle qu'elle se répandit plus largement, d'abord dans le nord, puis dans le sud.

L'évolution de l'enluminure de manuscrits connut à cette époque son plein essor. Le duc de Berry (1340-1416) fut l'un des plus grands mécènes artistiques de son temps. Il possédait plus d'une centaine de somptueux manuscrits, parmi ses bijoux rares et ses œuvres d'art.

Tandis que l'on reliait des livres regorgeant d'exquises enluminures pour les plus riches, dans les années 1440, Johann Gutenberg (1398-1468) fut capable de multiplier les livres en inventant des caractères mobiles et en modifiant des presses destinées au raisin pour élaborer un système d'impression plus efficace et meilleur marché. Parmi les autres innovations de l'époque, il y eut la découverte des principes de la perspective par Filippo Brunelleschi (1377 1446). Cette méthode permettait de créer une illusion plus grande dans la peinture en deux dimensions, simulant un espace tridimensionnel. Il s'agissait d'une véritable révolution après les tableaux plats et maladroits du Moyen Age.

Cette période fut également connue comme l'aube de l'ère de l'exploration. C'est en 1492 que Christophe Colomb (1451-1506) traversa l'océan Atlantique en direction des Amériques sous le drapeau de Castille. L'explorateur portugais, Pedro Alvares Cabral (1467-1520), quant à lui, revendiqua l'appartenance du Brésil au Portugal en 1500. Un autre explorateur portugais, Vasco de Gama (1469-1524), naviguait également vers l'Inde à peu près au même moment et contourna le cap de Bonne-Espérance en 1498, d'abord exploré par Bartolomeo Diaz en 1487. Ces routes maritimes allaient susciter un accroissement considérable de la richesse et de la puissance de l'Europe grâce au commerce international.

51. Lorenzo Monaco, vers 1370-1424, Italien. *Adoration des Mages,* 1421-1422. Tempera sur panneau de bois, 115 x 170 cm. Musée des Offices, Florence. Gothique international

52

52. Konrad von Soest, actif 1394-1422, Allemand. *Le Retable de Wildunger*, vers 1403. Huile sur panneau de bois, 158 x 267 cm. Eglise de Bad Wildungen, Bad Wildungen. Renaissance du Nord

53. Frater Francke, 1380-vers 1430, Allemand. *La Poursuite de sainte Barbe*, 1410-1415. Tempera sur panneau de bois. Musée National, Helsinki. Gothique international

53

54. Frères Limbourg, Flamands. *Les Très Riches Heures du duc de Berry : Janvier*, 1412-1416. Enluminure sur papier vélin, 22,5 x 13,6 cm. Musée Condé, Chantilly. Gothique international

Ces trois frères flamands furent les plus célèbres enlumineurs du gothique tardif. Les Très Riches Heures du duc de Berry *sont considérées comme leur meilleur travail et comme un exemple extraordinaire de l'art gothique international. De l'opinion de tous, ces miniatures sont des chefs-d'œuvre d'enluminures pour leur maîtrise de l'espace et l'usage de couleurs inhabituelles.*

54

55

55. Gentile da Fabriano, 1370-1427, Italien.
Adoration des Mages, 1423. Tempera sur panneau de bois, 303 x 282 cm.
Musée des Offices, Florence. Gothique international

Cet imposant retable aux dorures somptueuses, situé dans la chapelle des Strozzi dans l'église de la Sainte Trinité à Florence, nous présente le moment de l'Epiphanie. Ses trois panneaux inférieurs, enrichis de détails rappelant les miniatures flamandes, nous relatent trois autres événements inspirés du Nouveau Testament : la Nativité, la Fuite en Egypte et la Présentation de Jésus au Temple. Les trois rois richement vêtus dominent la scène, entourés de leurs escortes nombreuses, de chevaux et d'un chien imposant. Les thèmes choisis par Gentile pour ses peintures ultérieures deviennent plus naturels comme s'il anticipait la peinture des maîtres de la Renaissance italienne.

Gentile da Fabriano
(Fabriano, 1370 – Rome, 1427)

L'un des chefs de file du gothique tardif italien. Pour la réalisation des peintures du palais des Doges, l'un de ses étudiants l'assista ; il s'agissait d'Antonio Pucci Pisano, dit Pisanello, (1395-1455). Ses œuvres, de caractère religieux, se distinguaient par leurs élégantes dorures. Son chef-d'œuvre est le retable de l'Adoration des Mages (1423). Peu après, il manifesta une compréhension nouvelle de la perspective, raccourcissant ses personnages en fonction de celle-ci.

57

56. Tommaso Masaccio, 1401-1428, école florentine, Italien.
Adam et Eve chassés du Paradis, 1425. Fresque, 208 x 88 cm.
Chapelle Brancacci, Eglise Santa Maria del Carmine, Florence. Renaissance

Cette scène représente l'expulsion d'Adam et Eve après le péché originel. Des rayons provenant de la porte du Paradis représentent la voix du Créateur. La source de lumière est placée sur la droite ainsi que l'indiquent les ombres. L'ange Gabriel avec son épée emblématique plane au-dessus d'eux. La nouveauté qu'introduit la fresque est la description des émotions humaines à travers le langage du corps et l'expression des visages du couple. Nous pouvons faire ici une comparaison entre cette œuvre et la version de Michel-Ange du même passage biblique dans son Expulsion du Paradis *destinée au plafond de la chapelle Sixtine. Cette dernière fut réalisée à peine soixante-quinze ans après la fresque de Masaccio. Pourtant, elle constitue un véritable bond en avant vers une représentation plus réaliste, quoique monumentale, des formes humaines du couple. La figure de l'ange chez Michel-Ange exprime plus de profondeur et d'agressivité. Quelques mois avant Michel-Ange, dans son* Adam et Eve *(1509), Dürer avait paré le couple de formes encore plus réalistes, recourant néanmoins aux fameuses feuilles de figuier et figeant ses modèles dans des poses assez peu naturelles, même comparées à celles de Masaccio.*

57. Frater Francke, 1380-vers1430, Allemand. *Christ portant la Croix*, 1424.
Tempera sur panneau de bois , 99 x 88,9 cm. Kunsthalle, Hamburg.
Gothique international

58. Tommaso Masaccio, 1401-1428, école florentine, Italien.
La Vierge et sainte Anne, vers 1424. Tempera sur panneau de bois, 175 x 103 cm.
Musée des Offices, Florence. Renaissance

56

58

60

59

61

59. Tommaso Masaccio, 1401-1428, école florentine Italien.
Le Paiement du Tribut, vers 1428. Fresque, 255 x 598 cm.
Chapelle Brancacci, Eglise Santa Maria del Carmine, Florence. Renaissance

Avant d'être transcrite dans les Evangiles, la tradition orale de la première Eglise fit circuler des histoires fascinantes sur la vie de Jésus, telles les miracles, les guérisons miraculeuses et autres événements spectaculaires. Un des moments extraordinaires de la vie de saint Pierre, le principal apôtre de Jésus, fut celui où le Maître demanda à Pierre, un ancien pêcheur, de régler une taxe avec une pièce que Pierre devait trouver dans la bouche d'un poisson. Cette fresque montre Pierre, sur la gauche, en train d'attraper le poisson. A droite, il tend la pièce au percepteur. Au milieu de l'œuvre, Jésus discute avec ses apôtres et le même percepteur : Jésus est situé à mi-hauteur de la verticale et légèrement à gauche du point médian de l'horizontale. Masaccio démontre ici une grande maîtrise de la perspective. Les personnages sont disposés en cercle et non selon l'agencement d'une frise, et les sols sont dépeints l'un derrière l'autre, formant des niveaux différents. Le personnage au premier plan est tout en volume, les jambes soigneusement modelées. Tournant le dos au spectateur, il clôt la composition et donne sa profondeur à la peinture.

60. Robert Campin (Maître de Flemalle), vers 1378-1444, Flamand.
Retable de Merode, vers 1425-1430. Huile sur panneau, 64,3 x 62,9 cm (chaque panneau).
The Metropolitan Museum of Art, New York. Renaissance du Nord

On a suggéré trois noms pour identifier l'auteur de cette œuvre : Jacques Daret, Rogier van der Weyden et Robert Campin. Ce retable trahit un goût pour les détails anecdotiques.

61. Tommaso Masaccio, 1401-1428, école florentine, Italien. *La Sainte Trinité*, vers 1428.
Fresque, 667 x 317 cm. Eglise Santa Maria Novella, Florence. Renaissance

Cette peinture est un splendide exemple de l'utilisation de l'espace et de la perspective linéaire par Masaccio, premiers pas dans l'évolution vers une peinture illusionniste. Les formes architecturales sont empruntées à l'antiquité et au début de la Renaissance comme le plafond voûté à caissons.

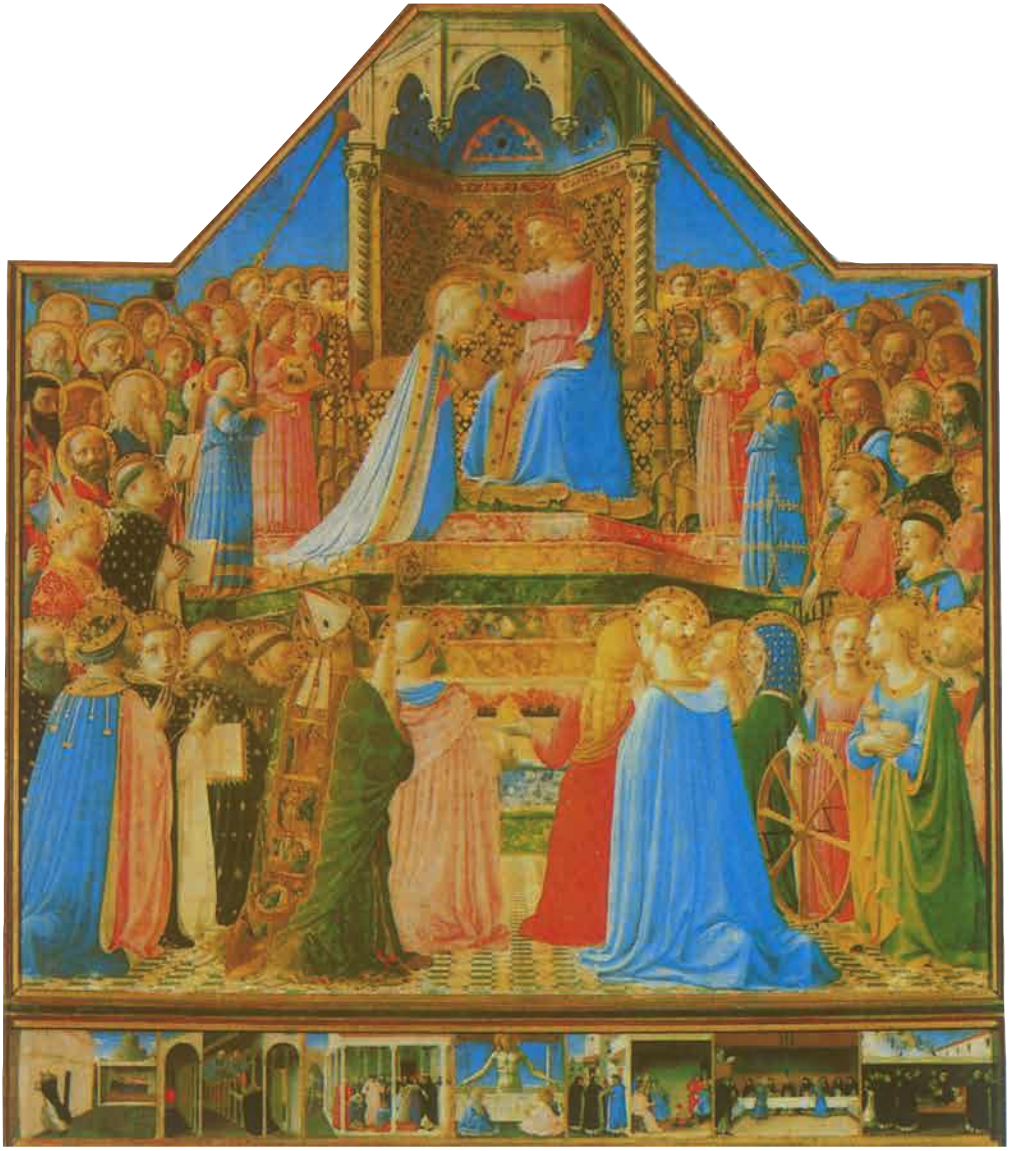
Masaccio (Tommaso di Giovanni)
(San Giovanni Valdarno, 1401 – Rome, 1427)

Il fut le premier grand peintre de la Renaissance italienne, innovant par son usage scientifique de la perspective. Masaccio, dont le vrai nom est Tommaso Cassai, naquit à San Giovanni Valdarno, près de Florence. Il joignit la guilde des peintres de Florence en 1422.

Ses influences provenaient du travail de ses contemporains, l'architecte Brunelleschi et le sculpteur Donatello, qui lui enseignèrent les proportions mathématiques utiles à ses calculs de la perspective, et l'histoire de l'art classique qui le détourna du style gothique dominant.

Il inaugura une nouvelle approche naturaliste de la peinture qui se souciait moins des détails et des ornementations que de la simplicité et de l'unité, moins des surfaces planes que de l'illusion de la tridimensionnalité.

Avec Brunelleschi et Donatello, il fut le fondateur de la Renaissance. Son œuvre exerça une puissante influence sur l'évolution de l'art florentin et, surtout, sur celui de Michel-Ange.



62

62. Giovanni Fra Angelico, 1387-1455, école florentine, Italien.
Le Couronnement de la Vierge, 1430-1432. Huile sur panneau de bois, 213 x 211 cm. Musée du Louvre, Paris. Première Renaissance

Peint pour l'église du couvent de San Domenico de Fiesole, le thème du couronnement de la Vierge est inspiré de textes apocryphes largement diffusés au XIII^e siècle grâce à La légende *dorée de Jacques de Voragine.*

63. Jan van Eyck, vers 1390-1441, Flamand. *Adoration de l'Agneau mystique*, 1432. Huile sur panneau de bois , 350 x 461 cm (ouvert) ; 350 x 223 cm (fermé). Cathédrale de Saint-Bavon, Gand. Renaissance du Nord

Le retable très connu de la cathédrale de Gand, peint à l'huile sur un panneau de bois, est une œuvre de Jan van Eyck, datant de 1432 environ. Les trois panneaux centraux montrent un triple portrait : celui de Marie-Sophie, celui de Dieu le Père/Jésus, et enfin celui de Jean-Baptiste. Marie-Sophie est représentée en trône, portant la couronne dorée émaillée de gemmes de la divine Reine des Cieux, et vêtue d'une robe bleue foncée ornée d'une garniture dorée. Le livre qu'elle parcourt est le symbole de sa Sagesse Sacrée (Hagia Sophia). La fusion de Marie avec Sophie, la face féminine de Dieu, était encore acceptable dans le domaine artistique au début de la Renaissance, même quand l'Eglise patristique commença à décourager fortement cette façon de penser.

63

Jan et Hubert van Eyck

(près de Maastricht, 1390 environ – Bruges, 1441)
(Bruges, 1366 ? environ – 1426)

On connaît très peu de choses de la vie des deux frères, même leurs dates de naissance sont incertaines. Leur œuvre la plus fameuse, commencée par Hubert et achevée par Jan, est le retable intitulé L'Adoration de l'Agneau mystique. Jan, comme peut-être Hubert, fut pour un temps au service de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Il fut introduit dans son entourage comme « valet et peintre » ; toutefois, il assumait également le rôle d'ami et de confident, recevant pour ses services un salaire annuel et disposant de deux chevaux et d'un « valet en livrée » pour prendre soin de lui. Il passa la majeure partie de sa vie à Bruges.

Leurs couleurs merveilleuses fournissent une explication supplémentaire à la réputation des frères van Eyck. Des artistes venaient d'Italie pour étudier leurs tableaux, espérant découvrir un moyen de peindre aussi bien, avec le même éclat, la même plénitude et la même fermeté, que les deux frères. En effet, ces derniers avaient trouvé le secret d'un travail fructueux des couleurs à l'huile. Avant eux, on avait tenté de mélanger les couleurs en y intégrant de l'huile, mais celle-ci tardait à sécher, et le vernis qu'on y ajoutait pour remédier à cela, obscurcissait les couleurs. Mais les frères van Eyck avaient inventé un vernis transparent qui séchait rapidement, sans endommager les teintes. Bien que leur secret fût jalousement gardé, l'Italien Antonello da Messina le découvrit alors qu'il travaillait à Bruges, et le révéla au public. Cette invention rendit possible le phénoménal développement que connut l'art pictural par la suite.

Avec ces deux frères, le grand art de Flandres avait soudain vu le jour. Comme « la brusque floraison de l'aloé, après un sommeil d'un siècle de soleils », l'art de la peinture à l'huile s'épanouissait à présent dans toute sa splendeur. L'évolution qu'il connut ensuite, est due à l'influence italienne, mais cet art distinctement flamand, issu des circonstances propres aux Flandres, était déjà mûr.

64

64. Giovanni Fra Angelico, 1387-1455, école florentine, Italien.
Annonciation, 1433-1434. Tempera sur panneau de bois, 176 x 185 cm.
Musée diocésain, Cortone. Première Renaissance

Le moine dominicain, Fra Angelico, à la ville Guido di Pietro le peintre, futur bienheureux de Jean-Paul II, enrichit son œuvre d'une abondante tradition orale et chrétienne. Tandis que le vieil Adam se fait expulser du Paradis (en haut à gauche) par un ange, un autre ange annonce une grande nouvelle au monde : le nouvel Adam désire venir au monde et le sauver du Péché originel. On demande à Marie de coopérer à ce plan divin, et elle répond à Dieu à travers son messager : « Fiat voluntas tua *» (« Que ta volonté soit faite »). Le dialogue entre la Vierge et Gabriel, le messager des Cieux, sont des textes en latin tirés de l'évangile de Luc. La réponse de Marie est peinte à l'envers, comme si elle était le reflet littéral de la volonté de Dieu. Comme si les ailes et l'auréole ne suffisaient pas, l'artiste entoure Gabriel de rayons de lumière dorée. L'auréole de Marie est encore plus éclatante. Diverses fleurs de printemps, symboles de la pureté de Marie, entourent la structure. Trois groupes de détails encadrent les principaux sujets : les petites fleurs en bas à gauche, le motif étoilé du plafond et la chaise dorée de la Vierge. Entre les arches, on peut apercevoir un relief en cercle représentant Dieu le Père, tandis qu'une colombe rayonnante, symbolisant l'Esprit Saint, survole la scène.*

65. Robert Campin (Maître de Flemalle), vers 1378-1444, Flamand.
Portrait de Femme , vers 1435. Tempera sur panneau de chêne, 40,6 x 28,1 cm.
National Gallery, Londres. Renaissance du Nord

Campin est également appelé le « Maître de Flémalle », car trois de ses peintures aujourd'hui exposées au Städelsches Kunstinstitut avaient été, à tort, supposées peintes à Flémalle. Il réalisa des portraits en trois dimensions, peignant les visages avec de nombreux détails très apparents.

65

Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole)
(Vicchio di Mugello, 1387 – Rome, 1455)

Isolé du monde par les murs d'un cloître, ce moine peintre, appartenant à l'ordre des dominicains, voua son existence à la peinture religieuse.

On sait très peu de choses sur le début de sa vie, mis à part qu'il était né à Vicchio, dans la vaste et fertile vallée du Mugello, non loin de Florence, que son nom était Guido di Pietro, et qu'il passa sa jeunesse à Florence, sans doute dans une sorte de bottega (atelier), car, à vingt ans, il fut reconnu comme peintre.

En 1418, Fra Angelico entra dans un couvent dominicain de Fiesole en compagnie de son frère. Ils furent accueillis par les moines et, après une année de noviciat, promus au rang de frères, Guido prenant le nom que lui connaîtra la postérité, Fra Giovanni da Fiesole ; en réalité, le surnom d' « Angelico » (l'ange) ou « Il Beato » (le bienheureux) lui fut attribué après sa mort.

Dorénavant, il incarna l'exemple d'un homme possédant une double personnalité : c'était à la fois un peintre et un moine dévoué. Ses thèmes étaient toujours religieux et empreints d'une profonde piété. Pourtant, la dévotion du moine n'était pas plus grande que la concentration de l'artiste. Bien qu'il vécût reclus derrière les murs du monastère, il entretint continuellement le contact avec les mouvements artistiques de son temps et évolua constamment en tant que peintre. Ses premiers travaux montrent qu'il s'était formé auprès des enlumineurs, héritiers de la tradition byzantine, et qu'il avait été marqué par la simplicité du sentiment religieux de Giotto. Egalement influencé par Lorenzo Monaco et l'école siennoise, il peignit sous le patronage de Côme de Médicis. Puis il découvrit le brillant groupe de sculpteurs et d'architectes qui enrichissaient Florence de leur génie. Ghiberti exécutait alors ses bronzes destinés à orner les portes du baptistère, Donatello, sa célèbre statue de Saint Georges et la ronde des enfants dansant autour de la galerie de l'orgue du dôme ; et Luca della Robbia, aussi, était à l'œuvre élaborant sa frise d'enfants, chantant, dansant et jouant d'instruments. Par ailleurs, Masaccio avait révélé la dignité de la forme dans la peinture. Grâce à ces artistes, la beauté du corps humain, sa vie et son mouvement, se manifestaient aux yeux des Florentins et des autres cités. Quant à Fra Angelico, il se caractérise par son enthousiasme et le sentiment accrû de vie et de mouvement dont il sut parer ses personnages.

66

67

66. Jan van Eyck, vers 1390-1441, Flamand. *L'Homme au turban rouge (Autoportrait ?)*, 1433. Huile sur panneau de bois, 26 x 19 cm. National Gallery, Londres. Renaissance du Nord

67. Jan van Eyck, vers 1390-1441, Flamand. *Portrait des époux Arnolfini*, 1434. Huile sur panneau de chêne, 82,2 x 60 cm. National Gallery, Londres. Renaissance du Nord

Il s'agit de l'une des peintures les plus discutées de l'histoire. Les objets présents dans ce chef-d'œuvre de symbolisme naturel se sont vus attribuer par les frères van Eyck des significations allégoriques en relation avec le mariage du couple, sans que leur présence détonne pour autant dans la scène. L'œuvre est en effet un moyen de signifier que l'on peut trouver un sens plus profond à tous les instants du quotidien. Les lignes reliant le chien soigneusement brossé et la paire de sandales forment un triangle. Le chien (symbole de loyauté) complète les chaussures (symbole de domesticité). Les pieds de l'homme sont plantés au milieu de la base du triangle, indiquant son désir de stabilité. Les visages du couple de mariés et leurs mains jointes forment un autre triangle de forme et de taille égales au précédent. Le couple se tient main dans la main, et leurs mains libres portent les alliances, comme pour signifier que leur amour est authentique et confirmé, plutôt qu'induit, par leurs vœux de mariage. Au milieu de ce triangle, on aperçoit un miroir de forme circulaire symbolisant la fidélité éternelle de Dieu à l'homme. Dix médaillons décorent le cadre du miroir, illustrant des scènes de la Passion du Christ. Des rosaires sont suspendus au mur, à gauche du miroir. Le reflet de celui-ci montre le couple du point de vue du miroir, comme pour créer un cycle spatio-temporel. L'un des montants du lit intègre une statue d'un saint terrassant un dragon (symbole du mal). L'ample signature de l'artiste occupe l'espace au-dessus du miroir. Le chandelier ne contient qu'une seule chandelle allumée, car une superstition de l'époque voulait qu'une seule bougie allumée et placée près du lit nuptial garantisse la fertilité.

68

68. Jan van Eyck, vers 1390-1441, Flamand.
Portrait de Jean de Leeuw, 1436. Huile sur panneau de bois, 25 x 19 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Renaissance du Nord

Considéré comme le fondateur du portrait occidental, van Eyck dépeint ici Jan de Leeuw, membre de la guilde des orfèvres de Bruges.

69

69. Stefano di Giovanni di Console Sassetta, 1392-vers 1450, école de Sienne, Italien. *Mariage mystique de saint François d'Assise*, 1437-1444. Tempera sur panneau de bois, 95 x 58 cm. Musée Condé, Chantilly. Première Renaissance

L'œuvre de Sassetta montre un certain conservatisme, en particulier par le choix de structures architecturales inspirées du gothique international. Ses personnages, en revanche, possèdent toutes les caractéristiques plastiques de la Renaissance.

70. Rogier van der Weyden, 1399-1464, Flamand.
La Déposition de Croix, vers 1435. Huile sur panneau de bois, 220 x 262 cm. Musée du Prado, Madrid. Renaissance du Nord

Les personnages grandeur nature et l'arrière-plan doré évoquent l'influence de Campin sur van der Weyden, car la composition imite celle des bas-reliefs de Tournai, ville natale de l'artiste.

71. Antonio Puccio Pisanello, 1395-1455, Italien. *Portrait d'une jeune princesse*, vers 1435-1440. Huile sur panneau de bois , 43 x 30 cm. Musée du Louvre, Paris. Gothique international

Pisanello est considéré comme le principal représentant du style gothique international dans la peinture italienne, mais la plupart de ses grandes œuvres ont aujourd'hui disparu. Ce portrait de jeune femme (supposée être Ginevra d'Este) est plat – ceci étant dû à l'interprétation de motifs médiévaux d'une façon « moderne », et à ses fleurs et papillons qui, bien qu'inspirés de la nature, rappellent les figures ornementales des tapisseries françaises et flamandes.

70

71

72

72. Giovanni Fra Angelico, 1387-1455, école florentine, Italien. *La Déposition de la Croix (retable de la Sainte Trinité)*, 1437-1440. Tempera sur panneau de bois, 176 x 185 cm. Museo di San Marco, Florence. Première Renaissance

A l'origine, cette peinture fut un retable destiné à la sacristie de l'église de la Santa Trinita de Florence. Le panneau principal représente la déposition et les pilastres, de chaque côté, différents saints. Fra Angelico n'a été officiellement béatifié par le Vatican qu'en 1984, mais on l'a de tout temps surnommé « Beato Angelico » (Angelico le Bienheureux).

73

73. Paolo Uccello, vers 1397-1475, école florentine, Italien. *La Bataille de San Romano*, 1438-1440. Tempera d'œuf, huile de noix et huile de lin sur bois de peuplier, 181,6 x 320 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

74. Antonio Puccio Pisanello, 1395-1455, Italien. *La Vision de saint Eustache*, 1438-1442. Tempera sur panneau de bois, 54,8 x 65,5 cm. National Gallery, Londres. Gothique international

Dans ce tableau, Pisanello a procédé à une étude minutieuse des animaux, s'inspirant à la fois de reproductions et d'études d'après nature.

74

Paolo Uccello (Paolo di Dono) (Florence 1397 – 1475)

Paolo di Dono fut surnommé Uccello parce qu'il adorait les oiseaux (uccello en italien). A côté de ses peintures sur bois et de ses fresques, Uccello réalisa également des mosaïques, en particulier à Venise, et conçut les dessins de vitraux. Nous reconnaissons chez lui l'influence de Donatello, surtout dans une fresque représentant Le Déluge. Tandis que ses nus nous rappellent les fresques réalisées par Masaccio pour la chapelle Brancacci, ses études de perspective très sophistiquées évoquent les traités sur l'art de la Renaissance de Piero della Francesca, Vinci ou Dürer. Son apport au style Renaissance fut considérable. Bien que son chef-d'œuvre, La Bataille de San Romano (1438-1440), comportât des éléments Renaissance, Ucello ne se priva pas d'orner les surfaces de ses œuvres de dorures, caractéristiques du style gothique.

75

77

76

75. Giovanni di Paolo, 1403-1482, école de Sienne, Italien.
Madone de l'humilité, vers 1442. Tempera sur bois, 62 x 48,8 cm.
Courtesy of Museum of Fine Arts, Marie Antoinette Evans Fund, Boston.
Première Renaissance

76. Giovanni Fra Angelico, 1387-1455, école florentine, Italien.
Noli Me Tangere, 1440-1441. Fresque, 180 x 146 cm. Couvent San Marco, Florence. Première Renaissance

77. Robert Campin (Maître de Flemalle), vers 1378-1444, Flamand.
La Vierge à l'Enfant, vers 1440. Tempera sur panneau de chêne, 63,4 x 48,5 cm.
National Gallery, Londres. Renaissance du Nord

Robert Campin est aussi appelé le « Maître de Flémalle », car trois peintures maintenant conservées au Städelsches Kunstinstitut de Francfort et venant en fait de Flémalle lui étaient faussement attribuées.

Campin est, avec van Eyck, considéré comme l'un des fondateurs de la peinture flamande du début de la Renaissance. Ici, la Vierge semble maladroite, presque grossière. Son halo est remplacé par le garde-feu, ce qui rend compte de l'attention aux détails du quotidien et du réalisme de l'artiste.

Rogier van der Weyden
(Tournai, 1399 – Bruxelles, 1464)

Van der Weyden vécut à Bruxelles dont il fut le peintre officiel, dès 1436, mais son influence se fit ressentir à travers toute l'Europe. L'un de ses mécènes fut Philippe le Bon, également collectionneur avide. Van der Weyden est le seul Flamand qui fit véritablement progresser la grande conception de l'art de van Eyck. Il lui ajouta un pathos dont il n'existe aucun autre exemple dans son pays sauf, bien qu'avec moins d'intensité et de noblesse, celui de Hugo van der Goes vers la fin du siècle. Il exerça une influence considérable sur l'art de Flandres et d'Allemagne. Hans Memling fut son élève le plus célèbre. Van der Weyden fut le dernier héritier de la tradition instaurée par Giotto, et le dernier des peintres dont l'œuvre fut aussi profondément religieuse.

79

78. Rogier van der Weyden, 1399-1464, Flamand.
S*aint Luc dessinant la Vierge*, vers 1440. Huile sur toile, 102,5 x 108,5 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Renaissance du Nord

L'apôtre saint Luc, auteur reconnu d'un des évangiles du Nouveau Testament, est aussi, selon la tradition, le premier portraitiste de la Vierge. Rogier van der Weyden garda cette tradition dans sa propre peinture de Saint Luc dessinant la Vierge. *Cette œuvre méticuleusement détaillée, typiquement flamande, montre Marie assise sous un dais alors qu'elle s'apprête à allaiter son enfant, et Luc devant elle, faisant un croquis de son visage. Une vue panoramique s'étend entre les colonnes, au fond du tableau. Les images de la Madone allaitant font partie de la tradition et des coutumes mariales depuis le Moyen Age. « Le lait de Marie » était, en effet, une source de vénération, car on en faisait une substance miraculeuse considérée comme une relique parmi beaucoup d'autres à l'époque médiévale, et le respect qu'il suscitait dura jusqu'à la Renaissance. Les origines d'une telle tradition et de ce symbolisme reviennent à plusieurs milliers d'années en arrière, dans l'antiquité, quand des déesses créatrices comme Isis étaient célébrées pour leur don du lait, symbole de leur rôle de mères universelles compatissantes et nourricières. Le ruban lacté d'étoiles, appelé la voie lactée, était considéré comme un symbole de la déesse, et la tradition mariale hérita de ces croyances populaires.*

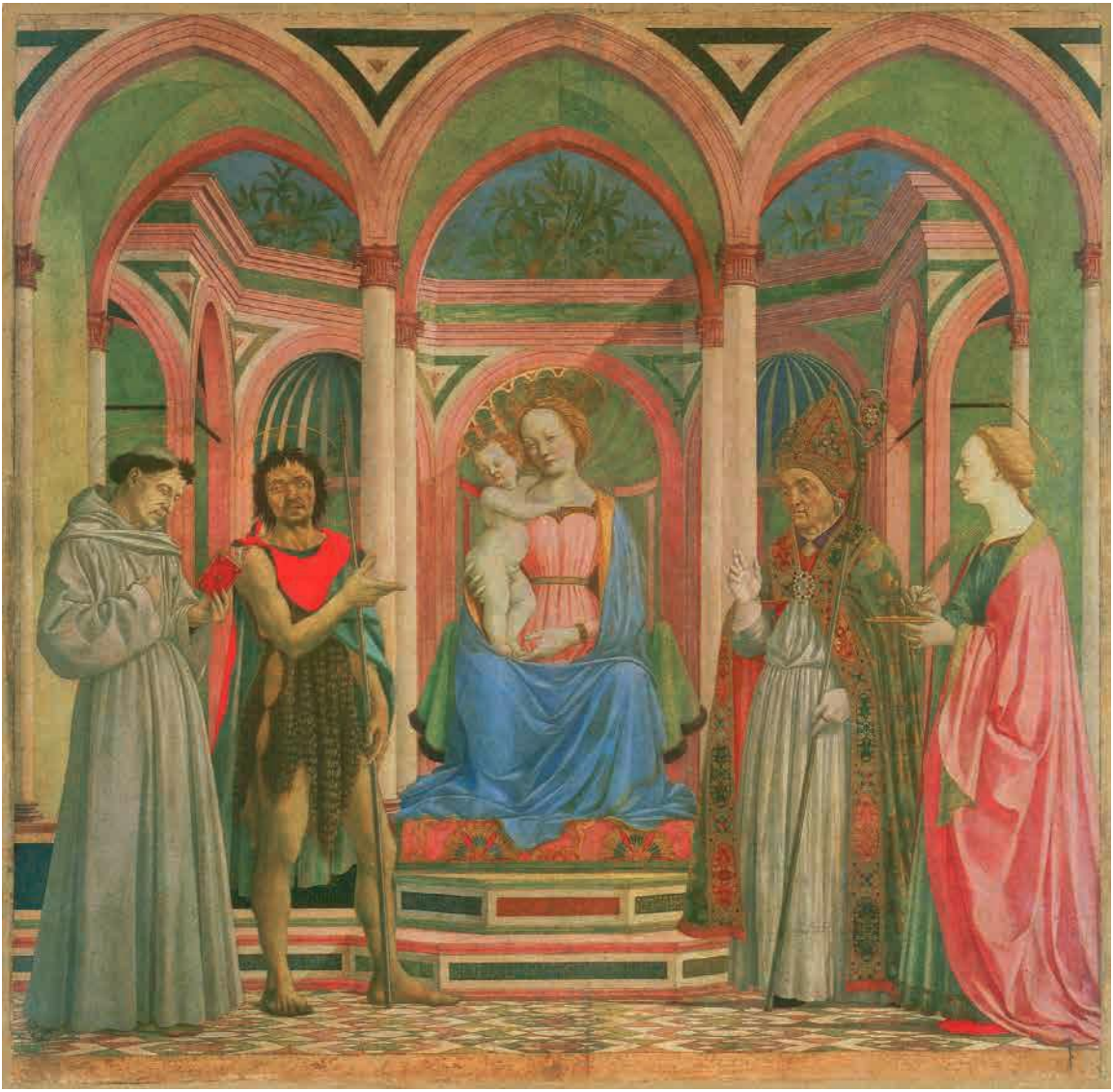
79. Konrad Witz, 1400-1445, Suisse.
La Pêche miraculeuse, 1444. Huile sur panneau de bois, 129 x 155 cm.
Musée d'Art et d'Histoire, Genève. Gothique international

80. Piero della Francesca, vers 1416-1492, Italien.
Le Baptême du Christ, 1445. Tempera sur panneau de bois, 167 x 116 cm.
National Gallery, Londres. Première Renaissance

La colombe suspendue dans son vol, symbolisant l'Esprit Saint, se trouve exactement au milieu du cercle inscrit dans la partie supérieure du tableau, tandis que le nombril de Jésus forme le centre du rectangle dessiné dans sa partie inférieure. Le milieu supérieur indique la divinité de Jésus, tandis que celui du bas désigne son humanité. L'homme dieu est placé au centre géométrique de la scène, là où le cercle éternel symbolisant la déité rencontre l'humanité créée, encadrée. L'équilibre vertical est réalisé par les anges célestes à gauche, et la communauté terrestre à droite. Cette dernière inclut un disciple de Jean-Baptiste qui soit se rhabille après le baptême, soit se prépare à celui-ci. Le groupe de spectateurs représente probablement les sceptiques ou les indécis. Sansepolcro, en Italie du Nord, était la ville natale de l'artiste et le commanditaire de la plupart de ses œuvres de la maturité. Selon la tradition en vigueur dans ce genre de commandes, le donateur apparaît dans le tableau. La ville est dépeinte dans le lointain, entre Jésus et le tiers vertical gauche de la peinture. Les jeunes pousses, au premier plan, indiquent une vie nouvelle, comme le symbolisera par la suite l'action d'évangélisation de Jean chez les chrétiens. L'exhortation d'Isaïe « préparez le chemin du Seigneur, aplanissez sa route » est symbolisée ici par la rivière et les routes dans le paysage. Tous les chemins et cours d'eau mènent aux pieds de la Voie, nom que les chrétiens de la première communauté donnaient à leur religion, et surnom évocateur pour leur Messie.

80

78

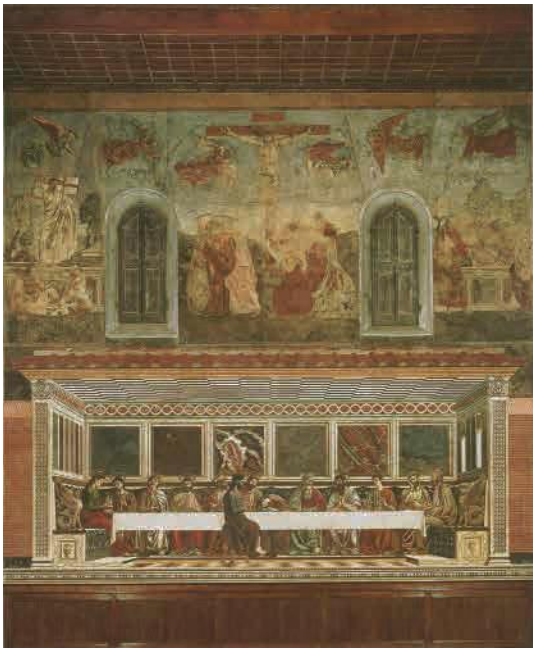


81

81. Domenico Veneziano, 1400-1461, école florentine, Italien.
Vierge à l'Enfant et saints, vers 1445. Tempera sur panneau de bois, 209 x 216 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

Peinte pour le grand autel de Santa Lucia dei Magnoli, il s'agit peut-être de la plus grande réalisation de Veneziano. Celui-ci, réputé pour son utilisation de la perspective et des couleurs, dépeint la sacra conversazione *au cœur d'une harmonieuse structure architecturale rendue plus délicate par les teintes pastel de rose et de vert.*

82



83

84

82. Petrus Christus, vers 1410-1473, Flamand. *Portrait d'une jeune femme*, après 1446. Huile sur panneau de bois, 29 x 22,5 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Berlin. Renaissance du Nord

Peinture la plus célèbre de Christus, ce portrait est réalisé en volumes simples. Le peintre place le modèle dans un cadre identifiable, ce qui est nouveau pour la peinture flamande, coutumière des arrière-plans neutres et obscurs, comme le montrent les portraits de van Eyck et van der Weyden.

83. Francesco del Castagno, 1446-1497, école florentine, Italien. *La Cène et la Résurrection, la Crucifixion et la Mise au tombeau*, vers 1445-1450. Fresque, 980 x 1025 cm. Couvent de Sant'Apollonia, Florence. Première Renaissance

84. Rogier van der Weyden, 1399-1464, Flamand. Triptyque: *La Décollation de saint Jean-Baptiste (panneau de droite)*, vers 1446-1453. Huile sur panneau de chêne, 77 x 48 cm (chaque panneau). Gemäldegalerie, Alte Meister, Berlin. Renaissance du Nord

Van der Weyden parvient à obtenir un effet de profondeur particulièrement convaincant dans les panneaux latéraux du retable, grâce à la succession des pièces à l'arrière-plan.

85

87

86

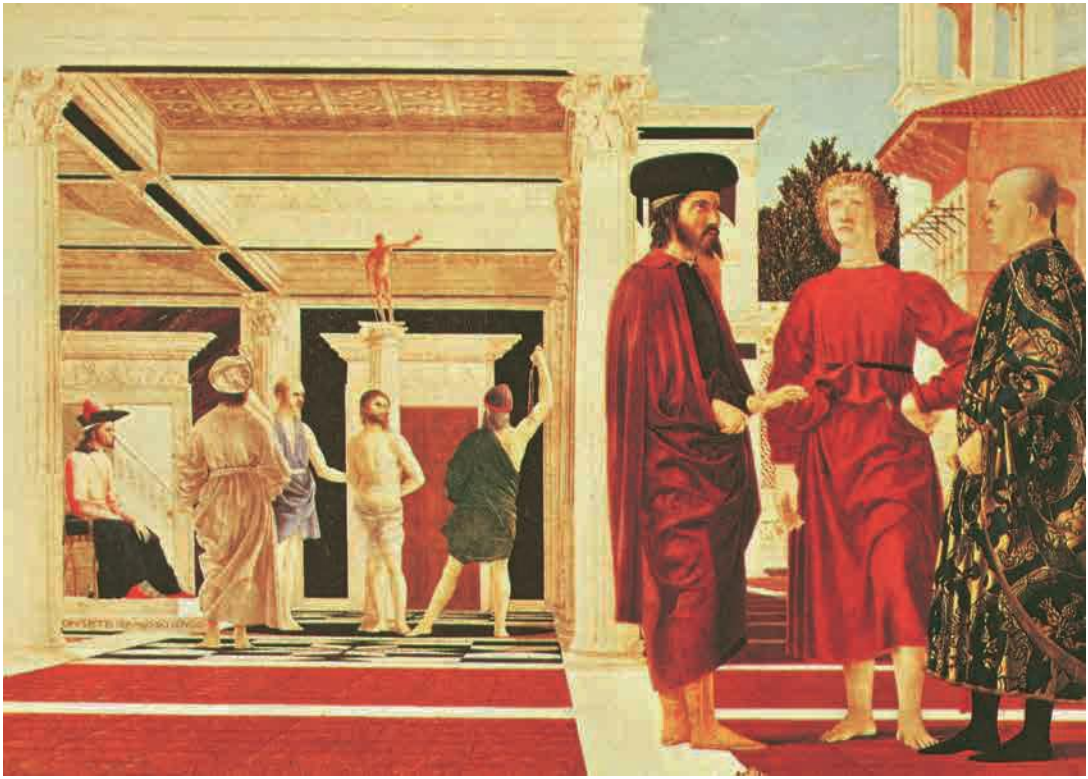
Jean Fouquet
(Tours, 1420 –1480)

Peintre et enlumineur, Jean Fouquet est considéré comme le plus important peintre français du XV[e] siècle. On ne connaît pas grand-chose de sa vie, mais il est à peu près certain que c'est lui qui réalisa le portrait du pape Eugène IV en Italie. A son retour en France, il introduisit des éléments de la Renaissance italienne dans la peinture française. Il fut le peintre de cour du roi Louis XI. Que ce soit dans ses miniatures, élaborant le moindre détail, ou dans ses grands formats sur bois, l'art de Fouquet possède toujours le même caractère monumental. Ses personnages s'articulent en larges surfaces définies par des lignes d'une éclatante pureté.

85. Jean Fouquet, vers 1420-1481, Français. *La Vierge à l'Enfant entourée d'anges* (panneau droit du diptyque de Melun), vers 1450.
Huile sur panneau de bois, 91 x 81 cm. Musée royal des Beaux-Arts, Anvers.
Première Renaissance

La particularité de ce tableau repose sur sa composition géométrique, inscrite dans un pentagone convexe souvent utilisée par Fouquet. Le volume accentue l'aspect sculptural de cette Vierge dont le visage est inspiré de celui d'Agnès Sorel (la maîtresse de Charles VII). Le diptyque unissait le portrait d'une Vierge avec celui de son commanditaire, en prière devant son saint protecteur.

86. Stephan Lochner, vers 1410-1451, Allemand. *Madone à la Roseraie,*
vers 1448. Technique mixte sur panneau de bois, 51 x 40 cm.
Wallraf-Richartz-Museum, Cologne. Renaissance du Nord



88

87. Jean Fouquet, vers 1420-1481, Français. *Portrait de Charles VII*, vers 1450-1455. Huile sur panneau de chêne, 86 x 71 cm. Musée du Louvre, Paris. Première Renaissance

La particularité de ce tableau repose sur sa forme carrée, presque grandeur nature, exceptionnelle à cette époque. La représentation frontale est caractéristique des portraits officiels de monarques occidentaux. Les deux rideaux blancs sont des symboles de majesté. Dans les années 1420 à 1430, les maîtres flamands introduisent une nouvelle mode favorisant le cadrage à mi-corps : ici, Fouquet réalise une synthèse entre ce nouveau type de représentation intime et le traditionnel portrait en pied. Il amplifie la stature du roi, exploitant la mode des épaules rembourrées. Cette œuvre fut peinte dans un contexte politique précis : on célébrait à l'époque les victoires de la royauté française. Ce portrait aura une grande influence sur Jean Clouet et Holbein, lors de leur séjour dans la ville de Bourges.

88. Piero della Francesca, vers 1416-1492, Italien. *La Flagellation du Christ*, vers 1450. Huile et détrempe sur panneau, 58,4 x 51,5 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Première Renaissance

Par sa composition, l'utilisation scientifique de la perspective d'une façon mesurée et symétrique, et son contenu symbolique, la flagellation contribue à la représentation humaniste des personnages dans la peinture et trahit l'intérêt du peintre pour les mathématiques. L'architecture constitue une partie prédominante de la scène, divisée par la colonne supportant le temple.

PIERO DELLA FRANCESCA
(BORGO SAN SEPOLCRO, 1416 – 1492)

Oublié pendant des siècles après sa mort, Piero della Francesca est considéré depuis sa redécouverte au début du XX^e siècle comme l'un des principaux artistes du Quattrocento. Né à Borgo San Sepolcro (aujourd'hui Sansepolcro) en Ombrie, il y passa presque toute sa vie. Son œuvre majeure est une série de fresques illustrant La Légende de la Vraie Croix et ornant le chœur de San Francesco d'Arezzo (vers 1452-vers 1465). Ayant subi au début de sa vie les influences des grands maîtres de la génération précédente, son œuvre représente une synthèse de toutes les découvertes réalisées par ces artistes. Il créa un style dans lequel le grandiose, la beauté méditative et la lucidité presque mathématique se combinent à un éclat limpide des couleurs et de la lumière. C'était un travailleur lent et réfléchi, ce qui l'obligeait souvent à appliquer un linge humide sur le plâtre durant la nuit afin de pouvoir retravailler la même section plusieurs jours d'affilée, méthode contraire à la pratique usuelle de la fresque.

Piero passa le reste de sa carrière à Urbino, à la cour de Federico da Montefeltro, féru d'humanisme. Vasari déclare que Piero della Francesca était aveugle au moment de sa mort, ce qui le poussa peut-être à cesser de peindre. Son influence fut considérable, notamment sur Signorelli (par l'imposante solennité de ses personnages) et sur le Pérugin (pour la clarté de ses compositions). Tous deux auraient été des élèves de Piero della Francesca.

89

89. Piero della Francesca, vers 1416-1492, Italien. *La Légende de la Vraie Croix et la rencontre de Salomon et de la Reine de Saba*, 1450-1465.
Fresque. Chœur de l'Eglise San Francesco, Arezzo. Première Renaissance

Ce cycle de fresques fut commandé par la plus riche famille d'Arezzo, les Bacci. Le thème du cycle est inspiré de La Légende dorée *de Jacques de Voragine.*

90. Petrus Christus, vers 1410-1473, Flamand. *Pietà*, vers 1455. Huile sur toile, 101 x 192 cm. Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Renaissance du Nord

Fra Filippo Lippi
(Florence, 1406 – Spoleto, 1469)

Moine carmélite béatifié en 1984, Filippo Lippi vécut dans un monastère de Florence au moment même où Masolino et Masaccio y peignaient leurs fresques. Il fut ordonné prêtre à Padoue en 1434. Ses œuvres révèlent l'intérêt esthétique de son époque à travers des dessins sophistiqués, et sa capacité à obtenir des effets de transparence sur des couleurs opaques. Après sa mort, les membres de son atelier terminèrent ses fresques inachevées. Botticelli fut l'un de ses élèves, tout comme son fils Filippino Lippi, issu de son mariage avec son modèle Lucrezia. Les œuvres de ces deux élèves de Fra Filippo assurent la transition entre les débuts de la Renaissance et la Haute Renaissance. Ses œuvres incluent les importants cycles de fresques de Santa Maria Novella à Florence, et de Santa Maria sopra Minerva à Rome.

90

91

91. Fra Filippo Lippi, vers 1406-1469, école florentine, Italien. *Vierge à l'Enfant avec des scènes de la vie de sainte Anne*, vers 1452. Tondo, tempera sur panneau de bois, diamètre 135 cm.
Palazzo Pitti, Florence. Première Renaissance

De nombreux artistes italiens de la Renaissance préféraient le tondo, *ou panneau rond, pour leur peinture. Fra Filippo Lippi créa une* Vierge à l'Enfant avec des scènes de la vie de sainte Anne *en 1452. Cette peinture, à côté de la représentation de la Vierge et de son enfant, est aussi une célébration de la propre naissance de Marie. Les scènes à l'arrière-plan sont consacrées à la mère de la Vierge, sainte Anne (ou Anna), et incluent la première rencontre d'Anne et de son futur mari, Joachim, ainsi que la naissance de Marie. Au premier plan, se trouve la Madone et son enfant. Telle Perséphone, la déesse grecque du cycle naturel, elle tient une grenade, symbole de la renaissance, de la fertilité, et de l'abondance naturelle. L'Enfant Jésus tient aussi le fruit et, levant sa main droite, porte ses graines à sa bouche.*

92

94

93

92. Andrea Mantegna, 1431-1506, école florentine, Italien.
Mort de la Vierge, vers 1455. Huile sur panneau de bois , 54 x 42 cm.
Musée du Prado, Madrid. Première Renaissance

93. Alesso Baldovinetti, vers 1425-1499, école florentine, Italien.
L'Annonciation, vers 1457. Tempera sur panneau de bois, 167 x 137 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

94. Fra Filippo Lippi, vers 1406-1469, école florentine, Italien.
Vierge à l'Enfant avec deux anges, 1465. Tempera sur bois, 95 x 62 cm.
Première Renaissance

95

96

95. Benozzo Gozzoli, 1420-1497, école florentine, Italien.
Procession des Mages vers Bethléem (détail), 1459-1463. Fresque.
Palazzo Medici Riccardi, Florence. Première Renaissance

96. Rogier van der Weyden, 1399-1464, Flamand. Triptyque: *Adoration des Mages (panneau central)*, vers 1455. Tempera sur bois, 138 x 153 cm.
Alte Pinakothek, Berlin. Renaissance du Nord

97

98

99

100

97. Cosimo di Domenico di Bonaventura Tura, vers 1431-1495, école de Ferrare Italien. *Allégorie du Printemps*, vers 1455-1460. Huile et tempera d'œuf sur bois de peuplier, 116,2 x 71,1 cm. National Gallery, Londres. Première Renaissance

Artiste de cour préféré de la famille d'Este, Tura réalisa toute une série de muses pour le studiolo *de son commanditaire.*

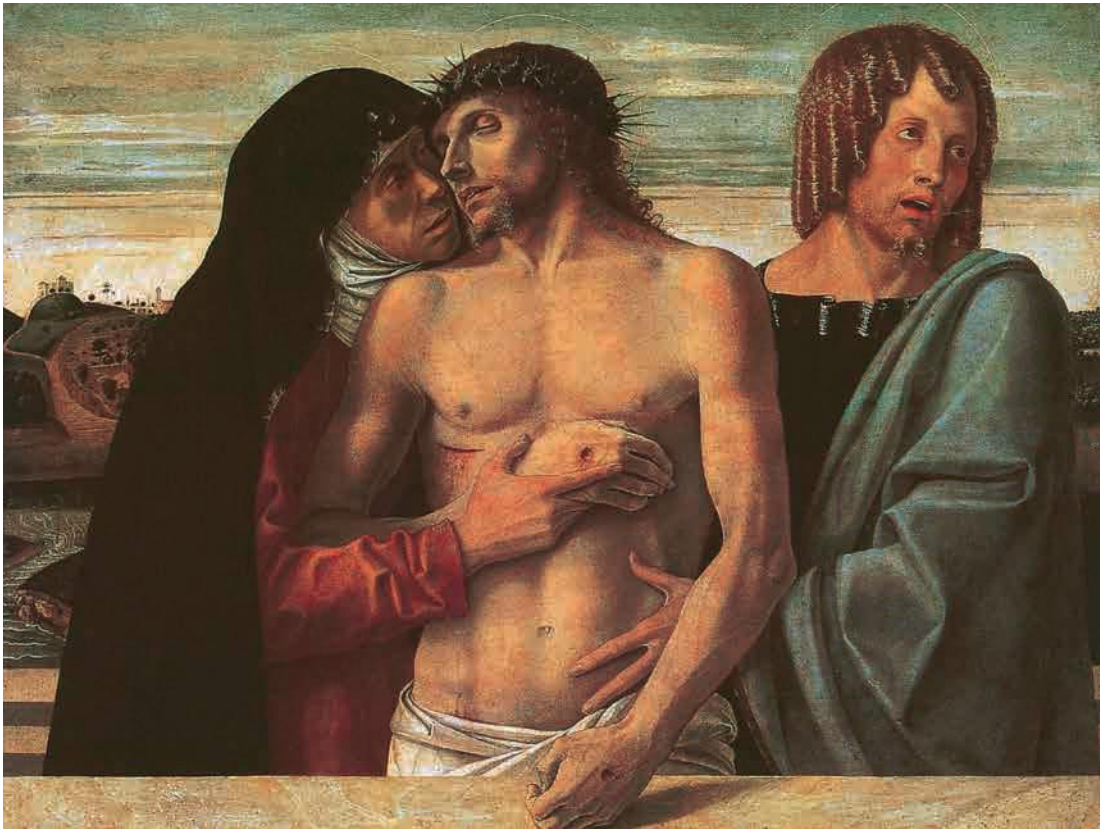
98. Carlo Crivelli, vers 1430/35-1495, école vénitenne, Italien. *Vierge de la Passion*, vers 1460. Tempera sur panneau de bois, 71 x 48 cm. Musée Castelvecchio, Vérone. Première Renaissance

Toutes inspirées de thèmes religieux, les compositions de Crivelli restent inscrites dans un style gothique tardif, le recours constant à un arrière-plan doré trahissant l'archaïsme du peintre. Néanmoins, l'épaisseur des personnages est un signe de modernité.

99. Alesso Baldovinetti, vers 1425-1499, école florentine, Italien. *Vierge à l'Enfant*, vers 1460. Tempera sur panneau de bois, 104 x 76 cm. Musée du Louvre, Paris. Première Renaissance

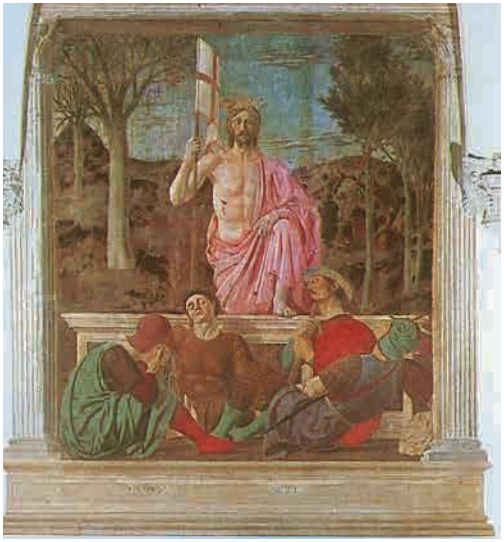
Alessio Baldovinetti était un peintre florentin, maîtrisant également la mosaïque et l'art du vitrail. Ses tableaux révèlent l'influence de Domenico Veneziano et de Fra Angelico.

100. Piero della Francesca, vers 1416-1492, Italien. *Vierge à l'Enfant*, 1460-1475. Huile sur panneau de bois , 61 x 53 cm. Palazzo Ducale, Urbino. Première Renaissance



101

102



101. Giovanni Bellini, vers 1430-1516, école vénitienne, Italien. *Le Chris mort soutenu par Marie et saint Jean (Pietà)*, vers 1460. Huile sur panneau de bois, 60 x 107 cm. Pinacoteca di Brera, Milan. Première Renaissance

Bellini connaît l'état des recherches picturales florentines (beaucoup d'artistes florentins se rendent à Venise à cette époque), et va introduire la peinture à l'huile à Venise. Traditionnellement, le Christ mort repose dans le giron de la Vierge. Dans ce tableau, Bellini propose une nouvelle iconographie et un nouveau format, celui des paysages. Au premier plan, un bloc de pierre évoque le tombeau du Christ. La recherche de volume et d'une certaine géométrie est caractéristique de l'œuvre de l'artiste.

102. Piero della Francesca, vers 1416-1492, Italien.
La Résurrection, 1463. Fresque murale à tempera, 225 x 200 cm.
Museo Civico, San Sepolcro. Première Renaissance

103. Andrea Mantegna, 1431-1506, école florentine, Italien.
Agonie du Christ au jardin des oliviers (Prédelle du Retable de San Zenon), vers 1459. Huile sur panneau de bois. Musée des Beaux-Arts, Tours. Première Renaissance

104. Enguerrand Quarton, actif de 1444 à 1466, école de Provence, Français.
Pietà de Villeneuve-les-Avignon, vers 1460. Huile sur panneau de bois, 160 x 218 cm. Musée du Louvre, Paris. Première Renaissance

Chef-d'œuvre de l'art de Provence, ce tableau, avec son arrière-plan doré, trahit toujours l'influence byzantine. Sur la gauche, on aperçoit le mécène, représenté comme un intercesseur entre le groupe divin et le spectateur.

103

104

Andrea Mantegna
(1431 Isola di Carturo – 1506 Mantoue)

Mantegna, humaniste, géomètre, archéologue, homme d'une grande intelligence et d'une puissante imagination, domina la scène de l'Italie septentrionale grâce à sa personnalité impérieuse. Cherchant à produire des illusions d'optique, il parvint à maîtriser la perspective. Il se forma à la peinture auprès des maîtres de l'école de Padoue, que Donatello et Paolo Uccello avaient fréquentée plus tôt. Dès sa prime jeunesse, les commandes affluèrent, telles les fresques de la chapelle des Ovetari de Padoue. En un laps de temps très court, Mantegna s'imposa en tant que moderniste, grâce à l'extrême originalité de ses idées et l'utilisation de la perspective dans ses œuvres. Son mariage avec Nicolosia Bellini, la sœur de Giovanni, lui ouvrit la voie vers Venise.

Mantegna atteignit sa maturité artistique avec son Pala San Zeno. Il demeura à Mantoue et devint l'artiste de l'une des plus prestigieuses cours d'Italie – celle des Gonzague. La Chambre des époux est considérée comme la plus achevée de ses œuvres. L'art classique était né. En dépit de ses liens avec Bellini et Léonard de Vinci, Mantegna refusa d'adopter leur usage novateur de la couleur ou de renoncer à sa propre technique de gravure.

105

107

106

105. Domenico Veneziano, 1400-1461, école florentine, Italien.
Portrait d'une jeune femme, vers 1465. Huile sur panneau de bois , 51 x 35 cm.
Gemäldegalerie, Alte Meister, Berlin. Première Renaissance

106. Dirk Bouts, vers 1410-1475, Flamand. *La Cène*, vers 1467.
Huile sur panneau de bois, 180 x 150 cm. Collégiale Saint-Pierre, Louvain.
Renaissance du Nord

Œuvre majeure de Bouts, La Cène lui fut commandée par la fraternité du Saint–Sacrement de Louvain. Le peintre reçut la mission de se conformer aux conseils de deux théologiens dans sa description de la scène. C'est la première fois que la consécration du pain est retenue pour symboliser la Cène, à la place de l'annonce de la trahison.

107. Andrea Mantegna, 1431-1506, école florentine, Italien.
Cardinal Charles de Médicis, 1467. Huile sur panneau de bois, 40,6 x 29,5 cm.
Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

108. Hans Pleydenwurff, 1420-1472, Allemand. *Crucifixion du retable de Hof*,
vers 1465. Technique mixte sur panneau de bois de pin, 177 x 112 cm.
Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

Dans sa Crucifixion, *Hans Pleydenwurff utilisa des motifs inspirés de* La Déposition *de Rogier van der Weyden (Alte Pinakothek, Munich). La peinture flamande influença également le peintre dans son usage de couleurs chaudes et riches.*

108

109

111

110

109. Andrea Mantegna, 1431-1506, école florentine, Italien.
Camera picta, 1465-1474. Fresque. Palazzo Ducale, Mantoue.
Première Renaissance

C'est manifestement dans la partie centrale du plafond que l'originalité de Mantegna atteint son paroxysme, rompant avec le sérieux et le formalisme du reste de la chambre. Il s'agit peut-être de la création la plus délicieuse et la plus imaginative de Mantegna : le centre de la voûte semble s'ouvrir, premier exemple de peinture Renaissance à mettre en application la notion d'illusionnisme, non plus simplement sur un chevalet ou un mur, mais également sur un plafond. Cette vue ascendante vient compléter la vision en trompe-l'œil que *Mantegna a créée dans la* Camera Picta, *première pièce illusionniste de la Renaissance ; ici, l'idéal de l'image plate conçue comme une extension de la réalité trouve une forme d'expression spectaculaire. En effet, un spectateur placé au milieu de la chambre peut apercevoir des nuages au-dessus de sa tête, des murs ornés de tentures fictives, formant un cadre architectural classique idéalisé à la cour des Gonzague.*

110. Piero della Francesca, vers 1416-1492, Italien.
La Naissance du Christ, 1470-1475. Huile sur panneau de bois, 124,4 x 122,6 cm. National Gallery, Londres. Première Renaissance

111. Dirk Bouts, vers 1410-1475, Flamand. *La Justice de L'Empereur Otto*, 1470-1475. Huile sur panneau de bois. Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Renaissance du Nord

Caractéristique de la remise au goût du jour d'une tendance gothique par la bourgeoisie du XV^e siècle, cette peinture relevant du genre des scènes de justice, souligne la verticalité et l'absence de volume des personnages.

112

113

112. Francesco Botticini, vers 1446-1498, école florentine, Italien. *Tobie et les trois archanges*, vers 1470. Tempera sur panneau de bois, 135 x 154 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

113. Francesco del Cossa, 1436-1477, école de Ferrare, Italien. *Le Triomphe de Minerve* , 1467-1470. Fresque. Palazzo Schifanoia, Ferrare. Première Renaissance

114

115

116

114. Michael Pacher, vers 1430-1498, Autrichien. *La Résurrection de saint Lazare, Retable de saint Wolfgang,* 1471-1481. Tempera sur panneau de bois, 175 x 130 cm. Eglise paroissiale, Saint-Wolfgang. Renaissance du Nord

115. Andrea del Verrocchio, vers 1435-1488, Italien. *Le Baptême du Christ,* vers 1470. Huile sur panneau de bois, 177 x 151 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance, école florentine

En ce temps-là, l'atelier de Verrocchio était le plus grand de Florence, et l'artiste forma des peintres éminents, notamment Léonard de Vinci qui assista son maître dans cette représentation du Baptême du Christ *(l'ange blond et le paysage à gauche).*

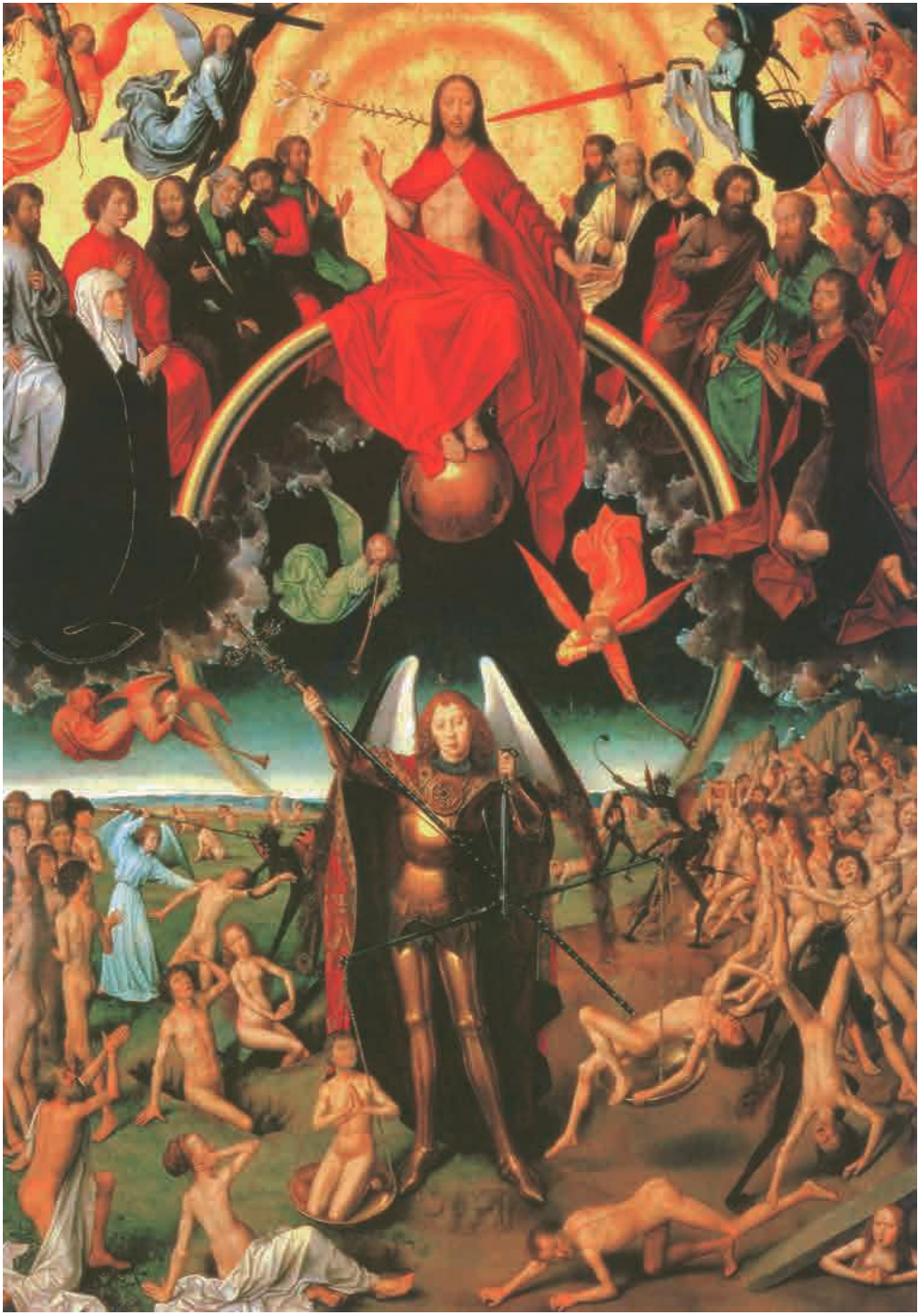
116. Hugo van der Goes, vers 1440-1482, Flamand. *Diptyque du Péché originel et de la Lamentation (panneau de gauche),* vers 1470-1475. Tempera sur panneau de bois, 32,3 x 21,9 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Renaissance du Nord

Contemporain de Piero della Francesca, van der Goes est résolu à dépeindre la réalité tout en utilisant des couleurs raffinées. Sa peinture est de plus en plus illusionniste, et trahit le goût de l'artiste pour le détail et les jeux de lumière.

117. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), 1445-1510, école florentine, Italien. *L'Adoration des Rois Mages*, vers 1470-1475. Tempera sur panneau de peuplier, Diamètre 130,8 cm. National Gallery, Londres. Première Renaissance, école florentine

Cette peinture, dans laquelle l'artiste s'est aussi dépeint lui-même, est censée représenter les Mages, mais elle réunit en réalité la famille régnante de Florence, les Médicis, ses mécènes. Le mage agenouillé aux pieds de Jésus-Christ représente Côme l'Ancien, fondateur de la dynastie. On peut apercevoir Piero, le fils de Côme, de dos et en rouge, au centre, et Laurent le Magnifique est le jeune homme à sa droite, arborant un manteau rouge et noir.

117



118

119

120

118. Hans Memling, 1433-1494, Flamand. *Triptyque du Jugement dernier,* 1467-1471. Huile sur panneau de chêne, 222 x 160 cm. Musée Pomorskie, Danzig. Renaissance du Nord

Ce triptyque puise son inspiration dans le retable de Beaune de van der Weyden. Les corps sont disposés sur une ligne semi-circulaire courant sur les trois panneaux, et représentent d'un côté, la réception des justes au Paradis et, sur le panneau opposé, l'exil des damnés en Enfer.

119. Piero della Francesca, vers 1416-1492, Italien. *Diptyque: Portrait du Duc Frederico da Montefello et Battista Sforza* (panneau de gauche), 1472. Huile et détrempe sur panneau, 47 x 33 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

120. Piero della Francesca, vers 1416-1492, Italien. *Diptyque: Portrait du Duc Frederico da Montefello et Battista Sforza (panneau de droite),* 1472. Huile et détrempe sur panneau, 47 x 33 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

Peint d'après le masque mortuaire du condottiere Montefeltro, le visage du modèle demeure hiératique. Le portrait de profil puise son inspiration dans les médailles antiques et révèle un désir certain de préserver les conventions : Frédéric est aveugle d'un œil, et ce mode de représentation permet de ne pas lui porter offense. Néanmoins, il est dépeint avec un grand souci de réalisme (nez busqué et verrue sont apparents). L'élégance du portrait rejoint les préceptes d'Alberti, énoncés dans De Pictura. *La récente découverte de la peinture à l'huile rend possible un plus grand réalisme et une certaine subtilité, en particulier dans l'illusionnisme du paysage à l'arrière-plan.*

Memling (Hans Memling)
(Seligenstadt, 1433 – Bruges, 1494)

On sait très peu de choses sur la vie de Memling. On suppose qu'il était d'ascendance allemande et né à Mayence. Mais il est établi qu'il peignit à Bruges, partageant avec les van Eyck, qui avaient aussi œuvré dans cette ville, l'honneur de compter parmi les artistes majeurs de l' « Ecole de Bruges ». Il perpétua leur méthode de peinture, lui ajoutant une touche de bon sentiment. Avec lui, comme avec eux, l'art flamand, nourri d'idéaux locaux, atteignit sa plus parfaite expression.

121

122

121. Léonard de Vinci, 1452-1519, école florentine, Italien.
L'Annonciation, vers 1472. Huile et détrempe sur panneau, 98 x 217 cm.
Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

L'Annonciation *de Léonard de Vinci est l'une des versions les plus populaires du sujet. L'ange, apportant des lis blancs, s'agenouille auprès de Marie, assise près d'un bâtiment, et la main gauche levée dans un geste de surprise. Ils représentent tous deux l'idéal d'une jeunesse belle et débordante de vie. La main droite de la Vierge repose sur la page d'un livre, en signe de sa sagesse en tant que Marie-Sophie, qui incarnait à la fois la sagesse et le logos, le Verbe de Dieu. Sous sa main, la coquille ornant le mobilier représente la relation entre Marie et l'ancienne déesse romaine de l'amour, Vénus.*

122. Martin Schongauer, 1450-1491, Allemand.
La Vierge au buisson de roses, 1473. Huile sur panneau de bois, 200 x 115 cm.
Eglise Saint-Martin, Colmar. Renaissance du Nord

Schongauer, peintre alsacien, est lié au cercle de peintres influencés par les artistes flamands et bourguignons. Exécuté pour l'église Saint-Martin de Colmar, ce tableau nous offre l'une des plus belles illustrations de la Vierge de l'art allemand.

123. Antonello da Messina, 1430-1479, école d'Italie du Sud, Italien.
Vierge de l'Annonciation , 1475. Huile sur panneau de bois, 45 x 35 cm.
Museo Nazionale, Palerme. Première Renaissance

Ce portrait en buste de Marie et l'absence de l'ange Gabriel font de cette peinture de l'Annonciation une image exceptionnelle.

124. Antonello da Messina, 1430-1479, école d'Italie du Sud, Italien.
Portrait d'un homme (dit Le Condottiere), 1475. Huile sur panneau de bois, 36 x 30 cm. Musée du Louvre, Paris. Première Renaissance

Ce portrait de trois-quarts sur un fond noir s'éloigne des représentations du début de la Renaissance. Le visage de l'homme est profondément personnalisé et trahit l'influence des peintres flamands comme van Eyck ou Campin.

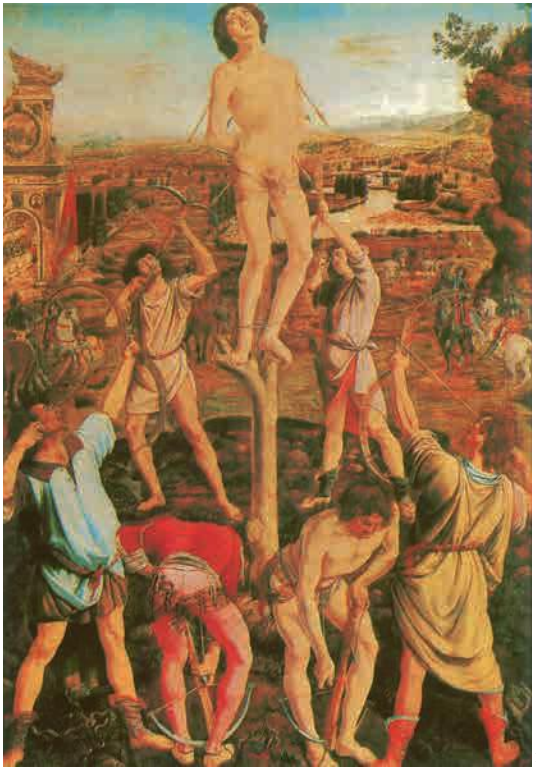
125. Antonio del Pollaiuolo, 1432-1498, école florentine, Italien.
Le Martyre de saint Sébastien, 1475. Huile sur panneau de peuplier, 291,5 x 202,6 cm. National Gallery, Londres. Renaissance

La composition pyramidale et l'attention accordée à la qualité du dessin sont caractéristiques des recherches florentines de l'époque.

123

124

125



Antonello da Messina
(Messine, 1430 – 1479)

Si l'on sait très peu de choses sur sa vie, en revanche, le nom d'Antonello da Messina évoque l'avènement d'une nouvelle technique dans la peinture italienne : l'huile. Il l'utilisa surtout dans ses portraits pour lesquels cette méthode était très demandée, voir son Portrait d'un homme (1475).

Même si cela n'est que partiellement vrai, son œuvre influença néanmoins les peintres vénitiens. Son travail combinait la technique et le réalisme flamands avec un modelé et une disposition spatiale claire typiquement italiens. De même, sa manière d'élaborer la forme par la couleur et non au moyen de la ligne et de l'ombre, influença grandement le développement ultérieur de la peinture vénitienne.

126

128

127

126. Léonard de Vinci, 1452-1519, école florentine, Italien.
Madone Benois, 1478. Huile sur toile , 49,5 x 33 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Haute Renaissance

127. Antonello da Messina, 1430-1479, école d'Italie du Sud, Italien.
Retable de San Cassiano, 1475-1476. Huile sur panneau de bois , 115 x 65 cm (panneau central) ; 56 x 35 cm (panneau de gauche) ; 56,8 x 35,6 cm (panneau de droite). Kunsthistorisches Museum, Vienne. Première Renaissance

Ce tableau fut un exemple pour des peintres comme Bellini, dans son retable de San Giobbe, ou Giorgione, auteur du retable de Castelfranco.

128. Nicolas Froment, 1430-1485, Français. *Triptyque du Buisson ardent*, vers 1475. Tempera sur panneau de bois, 410 x 305 cm.
Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence. Première Renaissance

Panneau central du triptyque de Froment commandé par le roi René de Provence. Il s'agit de la principale œuvre de l'artiste. Les personnages agenouillés que l'on peut voir sur les ailes représentent le bienfaiteur et son épouse.

129. Martin Schongauer, 1450-1491, Allemand.
La Sainte Famille, 1475-1480. Huile sur panneau de bois, 26 x 17 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne. Renaissance du Nord

129

130

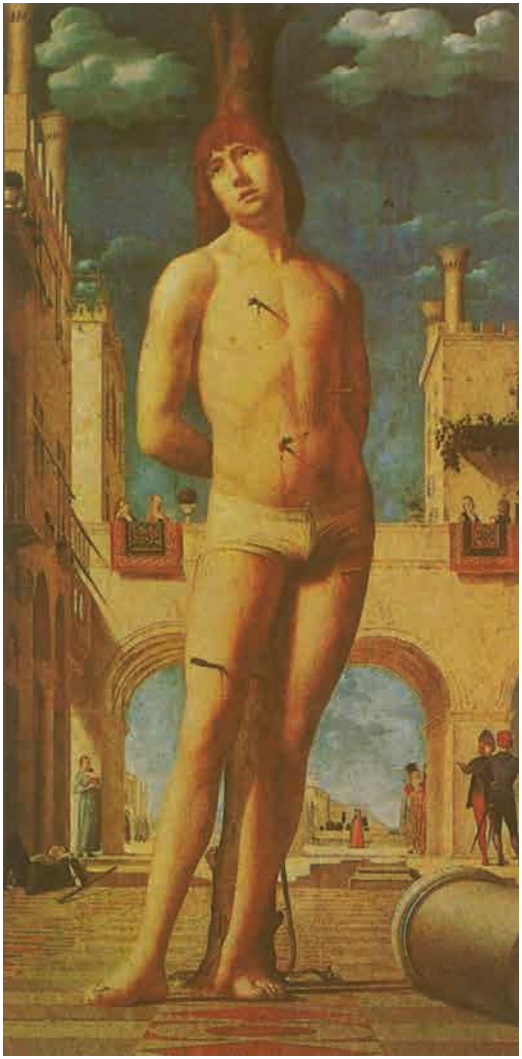
130. Hans Memling, 1433-1494, Flamand.
Vierge à l'Enfant avec deux anges, fin XV s.
Huile sur panneau de bois, 57 x 42 cm.
Musée des Offices, Florence. Renaissance du Nord

Hans Memling peignit sa Vierge à l'Enfant avec deux anges *pendant la seconde partie du XVe siècle. La Vierge et son enfant sont assis sur un trône dans un environnement somptueux. Des rayons de lumière émanent de la tête virginale, et deux anges musiciens se pressent pour divertir son fils. Au-dessus, une arche est ornée de chérubins munis de belles guirlandes de fruits et de fleurs, faisant ici allusion à l'abondance de la nature, don de Marie à qui on accordait, comme pour les divinités féminines du passé, le pouvoir de combler ses fidèles.*

131

131. Hugo van der Goes, vers 1440-1482, Flamand.
L'Adoration des bergers (panneau central du triptyque Portinari), 1476-1478. Huile sur panneau de bois, 250 x 310 cm. Musée des Offices, Florence. Renaissance du Nord

Cet imposant triptyque, commandé par le marchand florentin, Tommaso Portinari, pour l'église San Egidio de Florence, est le chef-d'œuvre de van der Goes. Il exprime une grande intensité émotionnelle, rarement atteinte par d'autres artistes. L'enfant est isolé, au centre d'un cercle de prière, tandis que la Vierge médite sur sa destinée. L'irruption soudaine des bergers contraste avec la solennité des autres personnages.



132

132. Antonello da Messina, 1430-1479, école de l'Italie du Sud, Italien.
Saint-Sébastien, vers 1476. Huile sur bois transposée sur toile, 171 x 85 cm.
Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Première Renaissance

Antonello da Messina eut une influence fondamentale sur la peinture vénitienne (surtout sur Bellini) en raison de sa connaissance de la peinture à l'huile, qu'il avait acquise en Flandres. Il utilisa également beaucoup cette technique pour ses portraits. Ce tableau était le pendant d'un saint Christophe. La perspective repose sur un point de fuite très bas, et le cadre est étroit, ce qui donne au saint une allure monumentale.

133. Hans Memling, 1433-1494, Flamand. *Portrait d'un homme en prière*, vers 1480.
Huile sur panneau de bois, 30 x 22 cm. Musée Mauritshuis, La Haye.
Renaissance du Nord

Les portraits de Memling trahissent la grande attention prêtée à la position de la tête et des mains. La dévotion de l'homme est rendue visible par la représentation de ses mains jointes dans la prière et par l'église dans le lointain. La composition resserrée véhicule une forte sensation de proximité.

134. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), 1445-1510,
école florentine, Italien. *Le Printemps*, vers 1478. Tempera sur panneau de bois ,
203 x 314 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

Le tableau que l'on appelle Le Printemps, *parfois aussi* Le Royaume de Vénus, *est à juste titre le chef-d'œuvre le plus célèbre de Botticelli. Cette œuvre fait partie d'une série de tableaux dans laquelle Botticelli dépeint les dieux antiques et les héros des mythes et légendes païens, avec une naïveté et une conviction aussi intenses que l'enthousiasme qu'il met à glorifier la beauté nue du corps humain. Dans le grand tableau* Le Printemps, *il peint un motif antique, certes imposé par ses mécènes et conseillers, mais il l'imprègne de son esprit, de son imagination et de son sens du pittoresque. La composition est constituée de neuf figures presque grandeur nature, situées au premier plan d'une orangeraie. Les personnages sont empruntés au poème que Poliziano composa à l'occasion de la Giostra, le grand tournoi du printemps 1475, dont Julien de Médicis fut déclaré vainqueur. Cette représentation picturale du printemps, dont la couche de vernis même est très bien conservée, se distingue de la majorité des œuvres de Botticelli, car les couleurs locales sont très secondaires. Par ce procédé, l'artiste cherchait à mettre en valeur la beauté du corps de ces femmes, qui, aussi bien Vénus que le Printemps, sont presque complètement dévêtues. Il accentue encore le phénomène grâce au vert foncé de l'arrière-plan couvert de fleurs et de fruits. Là où les couleurs locales apparaissent en surfaces plus importantes, comme dans la courte tunique rouge de Mercure, dans la teinte bleu pâle qui couvre le corps du dieu du vent, ou encore dans la robe bleue et le manteau rouge de Vénus au milieu, les couleurs sont alors fortement atténuées par l'emploi de dorures et de glacis.*

133

134

Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi)
(Florence, 1445 – 1510)

Botticelli était le fils d'un citoyen jouissant d'une situation confortable, et avait été « instruit dans toutes les choses que les enfants doivent habituellement savoir avant de choisir une vocation ». Mais il refusa de consacrer son attention à la lecture, l'écriture et le calcul, poursuit Vasari, de sorte que son père, désespérant de le voir un jour à l'école, le plaça en apprentissage auprès de l'orfèvre Botticello, d'où le nom qui est passé à la postérité. Mais Sandro, jeune garçon à l'air entêté, doté de grands yeux calmes et scrutateurs et d'une tignasse blonde – il s'est représenté lui-même sur le côté gauche de *L'Adoration des Mages* – voulait bien devenir peintre, et il fut donc placé auprès du moine carmélite Fra Filippo Lippi.

Comme de nombreux artistes de son temps, satisfait de la joie que lui procurait la peinture, il se tourna vers l'étude de la beauté et du caractère de l'homme, plutôt que vers les thèmes religieux. Ainsi, Sandro fit des progrès rapides, aimant son professeur et, plus tard, le fils de celui-ci, Filippino Lippi, auquel il apprit à peindre. Mais le réalisme du maître le toucha à peine, car Sandro était un rêveur et un poète.

Botticelli n'est pas un peintre de faits, mais d'idées ; ses tableaux ne sont pas tant des représentations d'objets que des agencements de motifs et de formes. Ses couleurs ne sont pas riches et proches de la vie, mais subordonnées à la forme, et elles sont souvent des nuances plus que de vraies couleurs. En réalité, il s'intéresse aux possibilités abstraites de son art, et ses personnages n'occupent pas de place bien définie dans l'espace : ils n'attirent pas notre œil par leur volume, mais suggèrent plutôt un motif ornemental plat. De même, les lignes qui entourent les personnages sont choisies pour leur fonction première, décorative.

On a dit que Botticelli, « bien qu'étant un piètre anatomiste, était l'un des plus grands dessinateurs de la Renaissance ». Comme exemple d'anatomie erronée, nous pouvons citer la manière improbable dont la tête de la Madone est reliée à son cou, ou encore toutes les articulations approximatives et les membres difformes que l'on trouve dans les tableaux de Botticelli. Pourtant, son talent de dessinateur fut reconnu, car il donna à la « ligne » non seulement une beauté intrinsèque, mais également un sens. Autrement dit, en langage mathématique, il réduisit le mouvement de la figure à la somme de ses facteurs élémentaires, à ses plus simples formes d'expression. Il combina ensuite ces diverses formes en une figure qui, à travers ses lignes rythmiques et harmoniques, projette sur notre imagination les sentiments poétiques qui animaient l'artiste lui-même. Ce pouvoir de faire compter chaque ligne, à la fois par son sens et par sa beauté, distingue les grands maîtres du dessin de la grande majorité des artistes, utilisant la ligne avant tout comme un outil nécessaire à la représentation des objets concrets.

135

136

135. Michael Pacher, vers 1430-1498, Autrichien. *Retable des Pères de l'Eglise*, vers 1480. Huile sur panneau de bois, 216 x 380 cm.
Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

Gothique par le style des baldaquins, les poses des personnages et leurs mains contorsionnées, l'autel réalisé par le peintre autrichien témoigne également de l'influence des maîtres italiens Mantegna et Bellini.

136. Ercole de'Roberti, 1450-1496, école de Ferrare, Italien.
Vierge à l'Enfant avec Saints, 1480. Huile sur panneau de bois, 323 x 240 cm.
Pinacoteca di Brera, Milan. Première Renaissance

Ercole de' Roberti hérita de la tradition de Tura et de Cossa, dans la précision du trait et l'application de couleurs métalliques sur des fonds richement ornementés. Cependant, il développa un style très personnel et expressif dans ses œuvres. Dans ce retable, première œuvre attestée de Roberti, son style est libre, bien qu'il trahisse encore l'influence de ses antécédents ferrarais. Le retable révèle une certaine familiarité avec l'art vénitien et l'œuvre de Giovanni Bellini et d'Antonello da Messina en particulier.

137. Léonard de Vinci, 1452-1519, école florentine, Italien. *Adoration des Mages*, vers 1481. Tempera, huile, vernis et plomb blanc sur panneau, 246 x 243 cm. Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

L'Adoration des Mages *est une œuvre inachevée, entièrement peinte à la grisaille marron. Ici, le dessin importe moins que l'organisation tout à fait singulière. Les personnages centraux (la Vierge et les Mages) dessinent une forme pyramidale, qui tend à unifier la composition et influencera Raphaël. Puisant son inspiration dans la représentation traditionnelle des Mages, Léonard propose une iconographie nouvelle : tous les personnages sont décrits en action, et chacun est personnalisé par une expression faciale ou un mouvement singulier. La position centrale de la Vierge et de l'enfant est soulignée par le mouvement giratoire qui les entoure.*

137

138. Le Pérugin (Pietro Vannucci), vers 1450-1523, école florentine, Italien. *La Remise des clefs à saint Pierre,* 1481-1482. Huile sur bois. Chapelle Sixtine, Vatican. Haute Renaissance

Cette fresque est tirée du cycle de la vie du Christ ornant le plafond de la chapelle Sixtine. Le groupe principal montre le Christ tendant les clefs à saint Pierre agenouillé, entouré par les apôtres. La Remise des clefs à saint Pierre *exprime la recherche d'un rythme classique. L'artiste commence à s'émanciper des enseignements de Piero della Francesca, réalisant une frise de personnages placés sur différents plans.*

LE PÉRUGIN (PIETRO VANNUCCI)
(CITTÀ DELLA PIEVE, 1448 – FONTIGNANO, 1523)

L'art du Pérugin, comme celui de Fra Angelico, puise ses racines dans l'ancienne tradition byzantine. Cette dernière s'était peu à peu éloignée de toute représentation réaliste du corps humain, jusqu'à n'être plus que le symbole de concepts religieux. Le Pérugin, influencé par son temps, rendit corps et substance aux personnages, mais toujours en les présentant avant tout comme les symboles d'un idéal. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que les artistes commencèrent à peindre le paysage pour lui-même.

Néanmoins, l'association d'un paysage et de personnages comptait énormément pour le Pérugin, pour qui le secret d'une composition réussie reposait dans l'équilibre entre ce que les artistes appellent les vides et les pleins. Une composition grouillant de personnages peut procurer une sensation de confinement et de fatigue, tandis que la combinaison de quelques personnages avec de vastes espaces peut susciter un sentiment d'euphorie et de détente. Et c'est en stimulant notre imagination à travers nos sens, qu'un artiste capte et retient notre intérêt. Lorsqu'il quitta Pérouse pour terminer sa formation à Florence, il devint le condisciple de Léonard de Vinci dans l'atelier de sculpture de Verrocchio. Si son maître parvint à lui insuffler un peu du calme de ses sculptures, l'élève resta cependant hermétique à leur force. C'est en tant que peintre du sentiment qu'il excella, même si l'on peut dire que ses œuvres les plus belles furent ses premières. Car, le succès le rendant avide, il se mit à se répéter lui-même et à reproduire son style favori au point de le dépouiller de toute authenticité.

138

139

139. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), 1445-1510, école florentine, Italien. *La Naissance de Vénus*, vers 1482. Tempera sur toile, 173 x 279 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

Le titre annonce ici l'influence du classicisme romain, par le choix du nom romain, plutôt que grec de la divinité de l'Amour, Aphrodite. Le centre géométrique de l'œuvre est le geste de pudeur manifesté par la main gauche de Vénus, figure centrale, bien que l'agencement triangulaire global de l'œuvre nous incite à accepter son torse comme centre. Les mèches de cheveux et les voiles flottants à travers la toile confèrent un dynamisme et une certaine douceur à la structure géométrique générale. Les côtés du triangle équilatéral sont constitués des corps des personnages situés de part et d'autre de Vénus ; la base du triangle s'étendant au-delà des limites latérales de l'œuvre, fait paraître la peinture plus grande qu'elle n'est. (Piet Mondrian exploitera cette technique de façon minimaliste des siècles plus tard.) La déesse adulte vient à peine de sortir des flots, propulsée vers la grève par le souffle de Zéphyr (vent d'Ouest), tenant dans ses bras la nymphe Chloris. Les vagues stylisées de la mer poussent en avant la nef coquillage, vers l'Heure ou la Grâce qui l'attend sur la rive. La mer a apparemment déjà pourvu ses cheveux d'un ruban. Son expression introspective est typique des figures centrales dans l'œuvre du peintre. L'Heure, symbolisant le printemps et la renaissance, commence à vêtir la déesse nue nouvellement née d'un manteau élégant, très à la mode, couvert de symboles de fleurs, comme sa propre tunique parsemée de fleurs de maïs. Plusieurs espèces printanières sont disséminées à travers la scène : des orangers en haut à droite, de la myrte verte autour du cou et de la taille de l'Heure, une unique anémone bleue entre ses pieds, plus de deux douzaines de roses accompagnent Zéphyr et Chloris. En bas à gauche, des roseaux contrebalancent les rigides lignes verticales des orangers. Chacun des personnages est délimité par de fines lignes noires, caractéristiques de l'artiste. Parfois, Botticelli ne suit pas ses contours, mais il ne cherche pas non plus à les dissimuler, comme nous pouvons le voir au bras droit de Vénus. Le trait est devenu visible au fil des ans.

140

141

142

140. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), 1445-1510, école florentine, Italien. *La Vierge à l'Enfant et cinq anges (La Madone du Magnificat)*, vers 1483. Tondo, tempera sur panneau de bois, diamètre 118 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

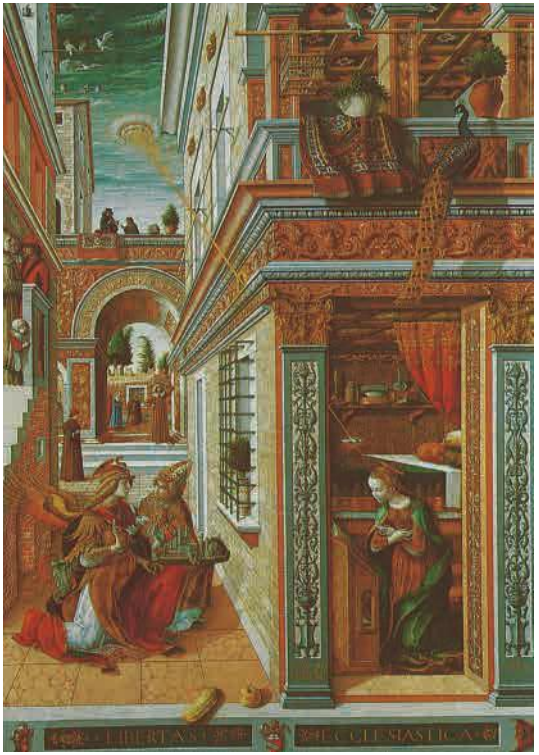
Les peintures de la Vierge par Botticelli, effectuées entre 1481 et 1485, incarnent dans une certaine mesure l'essence de l'idéal physique de la Renaissance. En même temps, un sens profond de la spiritualité envahit la scène de la Madone à l'Enfant avec cinq anges, *aussi connue sous le nom de* Madone du Magnificat, *peinte en détrempe sur un panneau de bois. Marie est représentée assise, portant son enfant dans son giron. Les anges soutiennent une couronne ouvragée au-dessus de sa tête, rappelant au spectateur qu'elle est Reine des Cieux, tandis que la mère et l'enfant se regardent avec ravissement. Ce dernier a la main posée sur un livre, pointant le mot de magnificat, en référence au consentement de Marie, et à la déclaration qu'elle fit à l'archange de l'Annonciation : « mon âme exalte le Seigneur » (en latin,* Magnificat anima mea Dominum).

141. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), 1445-1510, école florentine, Italien. *Pallas et le Centaure*, vers 1482. Tempera sur toile, 205 x 147,5 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

142. Andrea Mantegna, 1431-1506, école florentine, Italien. *Vierge à l'Enfant (La Vierge aux carrières)*, 1485. Huile sur panneau de bois, 29 x 21,5 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

143. Francesco Botticini, vers 1446-1498, école florentine, Italien. *L'Adoration de l'Enfant*, vers 1485. Tondo, tempera sur panneau de bois, diamètre 123 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

143



144

146

145

144. Carlo Crivelli, 1430-1500, école vénitienne, Italien. *Annonciation*, 1486. Huile sur toile transférée sur bois, 207 x 147 cm. National Gallery, Londres. Première Renaissance

145. Domenico Ghirlandaio, 1449-1494, école florentine, Italien. *L'Adoration des Mages*, 1488. Tondo, tempera sur panneau de bois, diamètre 171 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

Cette composition pyramidale dont Marie occupe le sommet lui fut inspirée par L'Adoration des Mages *(1481, Florence, musée des Offices) que Léonard laissa inachevée.*

146. Piero di Cosimo, 1462-1521, Italien. *Portrait de Simonetta Vespucci*, vers 1485. Tempera sur panneau de bois, 57 x 42 cm. Musée Condé, Chantilly. Haute Renaissance, école florentine

Voici l'un des plus beaux portraits du peintre. Simonetta Vespucci est dépeinte sous les traits de Cléopâtre, un aspic enroulé autour de son cou. Le serpent, également symbole d'immortalité, renforce l'atmosphère étrange de cette œuvre.

147. Fra Filippo Lippi, vers 1406-1469, école florentine, Italien. *Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste, saint Victor, saint Bernard et saint Zénon*, 1486. Tempera sur panneau de bois, 355 x 255 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

147

148

149

150

151

148. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), 1445-1510, école florentine, Italien. *Le Couronnement de la Vierge*, vers 1490. Tempera sur panneau de bois, 378 x 258 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

149. Domenico Ghirlandaio, 1449-1494, école florentine, Italien.
Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon, 1488. Tempera sur panneau de bois, 62 x 46 cm. Musée du Louvre, Paris. Première Renaissance

C'est la première fois qu'un personnage est dépeint avec un tel réalisme, affichant des détails qui le défigurent. Ce portrait traduit l'affection profonde qui lie l'homme au jeune garçon. Le motif de la fenêtre ouverte sur un paysage à l'arrière-plan est un emprunt à la Renaissance flamande, importée en Italie au milieu du XV^e siècle par des artistes comme Filippo Lippi.

150. Andrea Mantegna, 1431-1506, école florentine, Italien. *Le Christ mort*, vers 1490. Tempera sur toile, 68 x 81 cm. Pinacoteca di Brera, Milan. Première Renaissance

Au moment de sa mort, la collection de Mantegna recelait cette vision quasiment monochromatique de Jésus, déploré par trois personnages. Ce Christ mort comprend saint Jean, Marie et Marie- Madeleine. Un inventaire datant de 1506 mentionne une œuvre correspondant à cette description, vraisemblablement la même, qui finit par échouer dans les collections des Gonzague un peu plus tard. Nous voilà devant une image, vision fulgurante du Christ étendu sur sa dalle funéraire, une image intense de la souffrance et de la mort du Christ. Les blessures de ses mains évoquent du papier troué, tout comme l'entaille faite par la lance dans son flanc. Mantegna a joué avec les règles de la perspective, car la tête est d'une taille importante ; elle devrait être beaucoup plus petite que les pieds, car le corps est fortement raccourci. Mais obéir aux lois de la perspective aurait conféré au Christ un visage trop menu pour susciter l'empathie du spectateur. Voici une image brutale et dramatique, manquant totalement de beauté, que la sombre dominante monochromatique marron doré parvient à élever vers le domaine de la passion et de la ferveur religieuse. Les spectateurs sympathisèrent avec la douleur de Marie, de Jean et de Marie-Madeleine, apparaissant tronqués sur la gauche, laissant libre cours à leur chagrin.

151. Le Pérugin (Pietro Vannucci), 1450-1523, école florentine, Italien.
Saint Sébastien, vers 1490- 1500. Huile sur panneau de bois, 176 x 116 cm. Musée du Louvre, Paris. Haute Renaissance

152

153

152. Léonard de Vinci, 1452-1519, école florentine, Italien. *La Cène*, 1495-1597. Huile et détrempe sur pierre, 460 x 880 cm. Eglise Santa Maria delle Grazie (réfectoire), Milan. Haute Renaissance

A elle seule, la science du groupement qui éclate dans La Cène suffirait à faire date dans les annales de la peinture ; elle offre une aisance et un rythme intraduisibles. Les personnages, placés au plus sur deux rangs de profondeur, sont groupés trois par trois, à l'exception du Christ, qui se trouve isolé et qui, par conséquent, domine l'action. Il faut s'incliner devant la merveilleuse entente de l'effet dramatique. Le Christ vient de prononcer, avec une résignation sublime, le mot fatal : « L'un d'entre vous me trahira ! » A l'instant, par l'effet d'une commotion électrique, il a provoqué chez les disciples, selon le caractère de chacun, les sentiments les plus divers. D'un bout à l'autre de la table, les âmes vibrent à l'unisson. Le décor ajoute encore à l'illusion, outre qu'il fait merveilleusement valoir la composition : c'est une salle aux lignes d'une extrême simplicité ; les parois de droite et de gauche sont tendues de trois panneaux d'une étoffe brunâtre, à dessins très simples, encadrée par des chaînes en pierre blanches. Quant à la paroi du fond, elle est percée de trois fenêtres rectangulaires, dont une seule, celle du milieu, est surmontée d'un fronton semi-circulaire ; à travers ces fenêtres, on aperçoit un paysage aux lignes légèrement ondulées, avec quelques fabriques et quelques montagnes bleues. Malheureusement, Léonard avait utilisé la technique de l'huile et de la détrempe sur un mur sec, un procédé si défectueux que, dès le milieu du XVI^e^ siècle, la Cène pouvait être considérée comme aux trois-quarts perdue. Le goût qu'il a fallu afin de marier ensemble ces figures pour animer les groupes sans en rompre la pondération, pour varier les lignes, tout en leur laissant l'harmonie, enfin pour rattacher les uns aux autres les groupes principaux, est tel que ni le calcul, ni le raisonnement n'eussent réussi à résoudre un problème aussi ardu ; sans une sorte d'inspiration divine, l'artiste le plus habile eût échoué.

153. Lorenzo di Credi, vers 1458-1537, école florentine, Italien. *Vénus*, vers 1493.
Huile sur panneau de bois, 151 x 69 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

154. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), 1445-1510, école florentine, Italien.
La Déploration sur le Christ mort avec saint Jérome, saint Paul et saint Pierre(Pietà), vers 1490.
Huile sur panneau de bois, 140 x 207 cm. Alte Pinakothek, Munich. Première Renaissance

155. Giovanni Bellini, vers 1430-1516, école vénitienne, Italien. *Allégorie sacrée*, vers 1490.
Huile sur panneau de bois, 73 x 119 cm. Musée des Offices, Florence. Première Renaissance

154

155

Vittore Carpaccio
(Venise, 1465 environ – Capodistria, 1525 environ)

Carpaccio était un peintre vénitien fortement influencé par Gentile Bellini. Les traits qui le distinguent sont un goût pour la fantaisie et l'anecdote, et un œil pour une profusion de détails minutieusement observés. Après l'achèvement des cycles des scènes des vies de sainte Ursule, saint Georges et saint Jerome, sa carrière déclina et il demeura dans l'oubli jusqu'au XIX[e] siècle. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus extraordinaires peintres vénitiens de sa génération.

156

157

Hieronymus Bosch
(S'Hertogenbosch, 1450 – 1516)

Né au milieu du XV[e] siècle, Jérôme Bosch fait l'expérience d'un monde pris dans les luttes religieuses, où les valeurs médiévales traditionnelles commencent à s'effondrer. Les travaux du peintre sont autant de visions de cette décrépitude morale de l'homme qui se détourne des enseignements du Christ. Autour de ces thèmes, Bosch compose des scènes d'où surgissent de nombreuses figures monstrueuses, difformes et effrayantes.

156. Hieronymus Bosch, vers 1450-1516, Néerlandais. *La Nef des fous ou Satire de noceurs débauchés*, après 1491. Huile sur panneau de bois, 58 x 33 cm. Musée du Louvre, Paris. Renaissance du Nord

157. Vittore Carpaccio, vers 1465-vers 1525, école vénitienne, Italien. *Le Songe de sainte Ursule*, 1495. Huile sur toile, 274 x 267 cm. Galleria dell'Accademia, Venise. Haute Renaissance

158. Hieronymus Bosch, vers 1450-1516, Néerlandais. *Le Couronnement d'Epines*, 1490-1500. Huile sur panneau de chêne, 73,8 x 59 cm. National Gallery, Londres. Renaissance du Nord

158

160

159. Léonard de Vinci, 1452-1519, école florentine, Italien.
Portrait de Cecilia Galleriani, dit La Dame à l'hermine, 1483-1490. Huile sur panneau de bois , 54 x 39 cm. Musée Czartoryski, Cracovie. Haute Renaissance

Portrait favori du duc de Milan, La Dame à l'hermine *fait partie d'une série de portraits animés, peints par Léonard à Milan : le dynamisme est traduit par la position du buste faisant face au côté gauche du panneau, et par la tête tournée vers la droite.*

160. Fra Bartolomeo, 1473-1517, école florentine, Italien.
Portrait de Girolamo Savonarole, vers 1498. Huile sur panneau de bois, 47 x 31 cm. Museo di San Marco, Florence. Haute Renaissance

Léonard de Vinci
(Vinci, 1452 – Le Clos-Lucé, 1519)

Léonard passa la première partie de sa vie à Florence, la seconde à Milan et ses trois dernières années en France. Le professeur de Léonard fut Verrocchio, d'abord orfèvre, puis peintre et sculpteur. En tant que peintre, Verrocchio était représentatif de la très scientifique école de dessin ; plus célèbre comme sculpteur, il créa la statue de Colleoni à Venise. Léonard de Vinci était un homme extrêmement attirant physiquement, doté de manières charmantes, d'agréable conversation et de grandes capacités intellectuelles. Il était très versé dans les sciences et les mathématiques, et possédait aussi un vrai talent de musicien. Sa maîtrise du dessin était extraordinaire, manifeste dans ses nombreux dessins, comme dans ses peintures relativement rares. L'adresse de ses mains était au service de la plus minutieuse observation, et de l'exploration analytique du caractère et de la structure de la forme. Léonard fut le premier des grands hommes à désirer créer dans un tableau une sorte d'unité mystique issue de la fusion entre la matière et l'esprit. Maintenant que les Primitifs avaient conclu leurs expériences, poursuivies sans relâche deux siècles durant, il pouvait prononcer les mots qui serviraient de sésame à tous les artistes du futur dignes de ce nom : peindre est un acte intellectuel, une *cosa mentale*.

Il enrichit le dessin florentin en intensifiant la perspective de champ par un modelage de l'ombre et de la lumière que ses prédécesseurs n'avaient utilisé que pour donner une plus grande précision aux contours. Cette technique est appelée *sfumato*. Cette merveilleuse maîtrise du dessin, ce modelé et ce clair-obscur, il les utilisa non seulement pour peindre l'aspect extérieur du corps, mais aussi, comme personne avant lui, pour explorer une part du mystère de sa vie intérieure. Dans sa *Mona Lisa*, sa *Sainte Anne* et ses autres chefs-d'œuvre, il ne se contente pas d'utiliser le paysage comme un ornement plus ou moins pittoresque, mais bien comme une sorte d'écho de cette vie intérieure, un élément constitutif de cette harmonie parfaite. Se fiant aux lois toujours assez récentes de la perspective, ce docteur en sagesse académique, qui, à cette même époque, posait les bases de la pensée moderne, substitua à la manière discursive des Primitifs le principe de concentration qui est le fondement de l'art classique. Le tableau ne nous est plus présenté comme un agrégat presque fortuit de détails et d'épisodes. C'est un organisme dont tous les éléments, lignes et couleurs, ombres et lumières, composent un subtil entrelacs convergeant vers un noyau spirituel, voire sensuel. Dans *Mona Lisa*, Léonard de Vinci dépeignit la quintessence de l'univers et de la femme, éternelle idée de l'homme et symbole de la beauté parfaite auquel il aspire. La nature est évoquée ici par un magicien dans tout son mystère et sa puissance. Derrière le charmant visage, calme, derrière le front, juvénile et pourtant méditatif, apparaissent des montagnes, des glaciers, de l'eau et des rochers. Dans cette très petite portion de surface peinte, se dévoile une vaste révélation, à côté de l'éternel féminin, de notre planète, notre mère la Terre. Léonard de Vinci ne se préoccupait pas de l'aspect extérieur des objets, mais bien de leur signification intérieure et spirituelle.

159

161

XVI^{e} Siècle

Le XVI^{e} siècle commença avec la Réforme en 1517, lorsque Martin Luther (1483-1546) publia ses *Quatre-Vingt-Quinze Thèses* et que Jean Calvin (1509-1564) tenta de réformer officiellement l'Eglise catholique. Ces mouvements entraînèrent la fondation du protestantisme, qui mettait l'accent sur la foi personnelle plutôt que sur les doctrines ecclésiastiques. L'invention d'un caractère d'imprimerie mobile par Gutenberg au siècle précédent permit de rendre la Bible accessible, la connaissance de l'écriture constituant une particularité notoire de la Réforme protestante. L'institution catholique réagit néanmoins avec sa propre Contre-Réforme en réunissant le Concile de Trente (1545-1563). Les participants les plus éminents de cette Contre-Réforme furent les Jésuites, un ordre catholique fondé par Ignace de Loyola (1491-1556). Ceux-ci prirent également part aux explorations en tant que missionnaires, s'établissant à travers l'Asie, l'Afrique et les Amériques. L'Eglise catholique se défendit également en prenant des mesures extrêmes pour exercer un contrôle de la foi à travers le Saint-Office de l'Inquisition. Enfin, la Réforme anglaise fut soutenue par le roi Henry VIII (1491-1547) qui désirait divorcer de son épouse Catherine d'Aragon (1485-1536) parce qu'elle ne lui avait pas donné d'héritier mâle. Henry VIII fonda par la suite l'Eglise d'Angleterre, un nouveau culte qui vit le jour dans le sillage de la rupture avec le dogme romain.

Galileo Galilei (1564-1642) commença ses expériences en inventant le pendule et le thermomètre au XVI^{e} siècle. Galilei s'intéressait également à l'astronomie, mais ce fut Nicolas Copernic (1473-1543) qui élabora la théorie de l'héliocentrisme, qui fait du soleil l'axe autour duquel tourne la terre.

L'art de ce siècle fut essentiellement influencé par l'apparition du protestantisme et de la Contre-Réforme, dont la nécessaire clarté des œuvres mit un terme définitif au maniérisme.

Les pays du Nord embrassant un à un le protestantisme, le système du mécénat artistique s'en trouva modifié. Grâce aux richesses provenant du commerce mondial grandissant, une nouvelle classe de marchands se développa dans l'Europe du Nord qui commanda toujours plus d'œuvres d'art séculières pour les églises comme pour les maisons particulières. Les natures mortes étaient en vogue, de même que les paysages. Á ceux-ci s'ajouta un marché nouveau du portrait de groupe, avec la formation des guildes et des milices municipales. En Italie, l'Eglise catholique était encore le premier mécène de l'art, tandis que dans le Nord, les principaux commanditaires d'œuvres étaient des individus, ce qui instaurait un rapport de force leur permettant d'imposer leurs sujets. Les artistes ne pouvaient plus se permettre de dépendre des grosses commandes officielles de sujets religieux, comme ils le faisaient avant la Réforme. Inversement, la plupart de l'art espagnol ou italien était toujours placé sous le patronage de l'Eglise catholique.

Le roi François I^{er} de France (1494-1547) était généralement considéré comme le monarque de la Renaissance par excellence. Son style raffiné et son amour pour la connaissance humaniste jouissaient d'un puissant rayonnement. C'est avec son soutien que Léonard de Vinci (1452-1519) vint finir ses jours en France près d'Amboise, où il trouva de généreux donateurs pour sa science et ses expériences.

161. Raphaël (Raffaello Sanzio), 1483-1520, école florentine, Italien.
La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste, La Belle Jardinière, 1507-1508. Huile sur panneau de bois, 122 x 80 cm. Musée du Louvre, Paris. Haute Renaissance

La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean Baptiste dans un paysage, dite La Belle Jardinière, terminée en 1507, est une autre peinture de Raphaël. Elle montre le trio dans un environnement rural plaisant. La similarité entre la Vierge au chardonneret et cette représentation de la Madone est plus qu'une coïncidence : elle correspond à l'idéal de la beauté féminine selon Raphaël. Le même modèle a peut être été utilisé pour les deux peintures.

162

163

165

164

162. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), 1445-1510, école florentine, Italien. *Nativité mystique*, vers 1500. Huile sur toile, 108,6 x 74,9 cm. National Gallery, Londres. Première Renaissance

Voici ce que dit l'inscription en grec qui figure en haut du tableau : « Moi, Alessandro, j'ai peint ce tableau, à la fin de l'an 1500, dans les troubles de l'Italie, dans le demi-temps après le temps, selon le 11[e] [chapitre] de saint Jean, dans le second désastre de l'Apocalypse, durant la libération du diable qui dura trois ans et demi ; alors, il sera soumis dans le 12[e] [chapitre] et nous [le] verrons [enterré] comme dans ce tableau. » Le tableau de Botticelli a été nommé « Nativité mystique » en raison de son symbolisme mystérieux.

163. Piero di Cosimo, 1462-1521, école florentine, Italien. *L'Immaculée Conception et six saints*, vers 1505. Huile sur panneau de bois, 206 x 173 cm. Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

164. Léonard de Vinci, 1452-1519, école florentine, Italien. *La Vierge aux rochers (La Vierge avec saint Jean-Baptiste adorant le Christ enfant accompagnés d'un ange)*, vers 1483-1486. Huile sur panneau de bois, 199 x 122 cm. Musée du Louvre, Paris. Haute Renaissance

La Vierge aux rochers, autre peinture de Léonard de Vinci, est probablement la représentation la plus connue de la Vierge à l'Enfant dans le monde occidental. Aujourd'hui exposée au Louvre, cette œuvre constitue l'un des meilleurs exemples de l'utilisation d'une perspective atmosphérique et de l'effet de raccourci des corps. Léonard de Vinci pensait que son destin était de recréer la beauté de la nature sur sa toile. Le personnage de la Madone occupe le point culminant de la composition pyramidale de cette peinture – le lieu le plus important – en raison du rang très haut que lui attribuaient les croyances chrétiennes de l'époque. Elle est accompagnée de l'Enfant Jésus et de saint Jean, ainsi que d'un ange, probablement féminin. Les quatre personnages reflètent l'idéal de la beauté de la Renaissance. Léonard de Vinci supprima complètement l'utilisation des effets de l'auréole de lumière, dans le but d'humaniser davantage le groupe. La Vierge est représentée comme la femme parfaite, mais rappelle aussi ses tendres qualités de Mère Nature, en souvenir des anciennes interprétations de la grande déesse Isis.

165. Giovanni Bellini, vers 1430-1516, école vénitienne, Italien. *Doge Leonardo Loredan*, vers 1501-1505. Huile et tempera sur bois de peuplier, 61 x 45 cm. National Gallery, Londres. Première Renaissance

Bellini était un excellent portraitiste. Son Doge Leonardo Loredan, *élu à la tête de Venise, est peint d'une façon complètement révolutionnaire, intégrant quelques effets très réussis. Au lieu d'utiliser la feuille d'or pour souligner la richesse des vêtements du doge, il en peignit la surface d'une manière un peu grossière pour y capturer la lumière et lui donner un aspect métallique.*

166

166. Albrecht Dürer, 1471-1528, Allemand. *Autoportrait à la pelisse*, 1500. Huile sur panneau de tilleul, 67,1 x 48,9 cm. Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

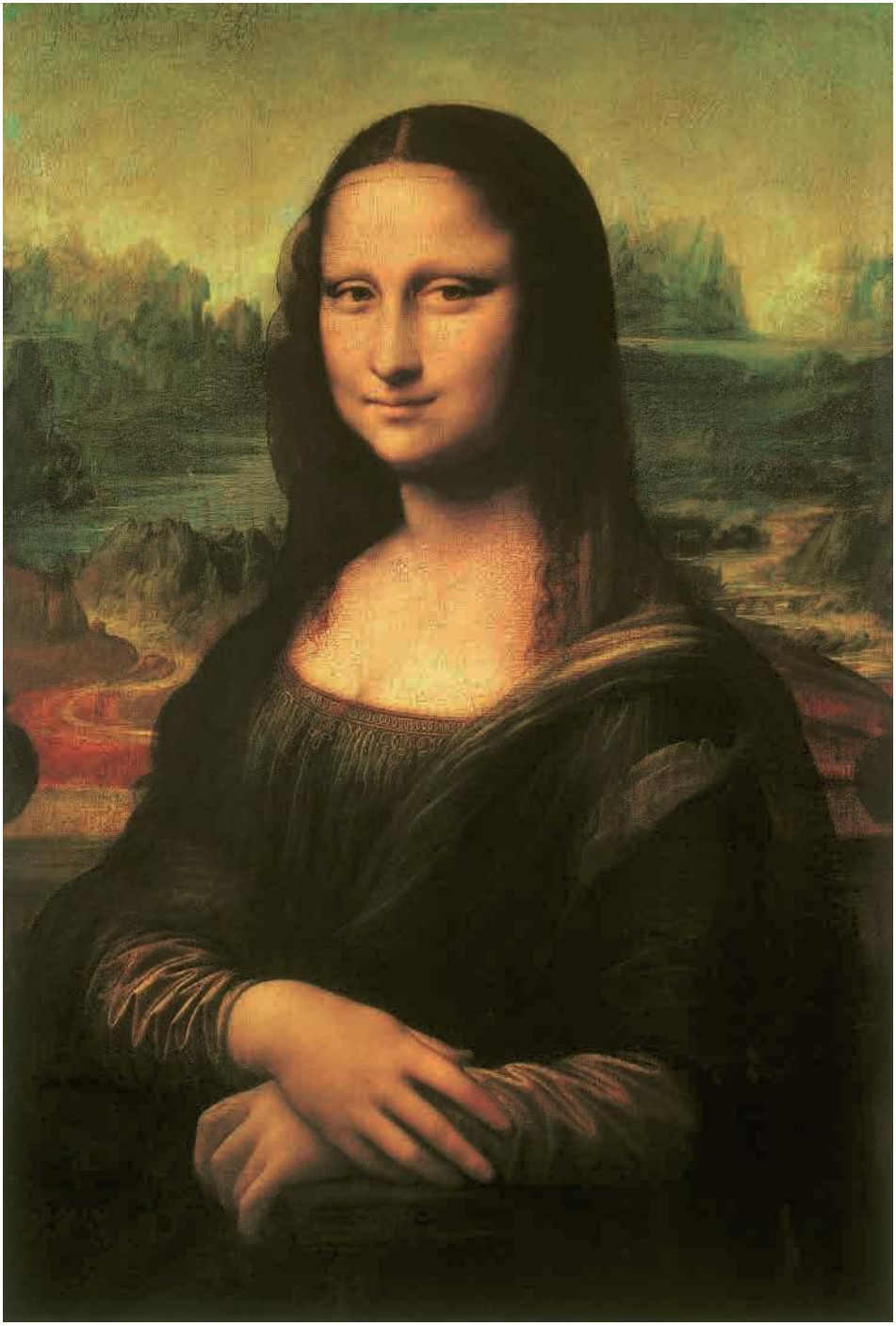
Ce portrait flatteur, rappelant l'iconographie du Christ, est aussi très novateur, car l'artiste se représente de manière frontale. La peinture porte l'inscription : « Moi, Albrecht Dürer me représentais moi-même ainsi avec des couleurs durables à l'âge de vingt-huit ans. » [...]

167. Léonard de Vinci, 1452-1519, école florentine, Italien.
Portrait de Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo, dite *Mona Lisa*, la *Gioconda* ou la *Joconde*, vers 1503-1506. Huile sur panneau de peuplier, 77 x 53 cm. Musée du Louvre, Paris. Haute Renaissance

Le préfixe Mona était une abréviation de Madonna, désignant à l'époque une femme mariée, et non la Vierge Marie. Ce petit tableau, l'une des trente peintures encore existantes de Léonard, vint s'ajouter à la collection du roi François Ier, et fut exposé dans le château de Fontainebleau jusqu'au règne de Louis XIV. C'est le portrait le plus célèbre de l'histoire de la peinture, l'un des premiers exécutés sur chevalet, et le plus souvent reproduit et parodié. C'est l'œuvre la plus influente de toute la Renaissance italienne, voire de l'art européen. Le modèle est probablement l'épouse du marquis Francesco del Giocondo, un marchand de Florence. Vasari écrivit que, tandis que Léonard peignait, le marquis engagea des musiciens et des amuseurs pour divertir sa femme pendant les longues heures de pose et éviter l'aspect mélancolique qui caractérise la plupart des portraits. Vasari fait ensuite l'éloge du sourire du modèle, écrivant qu'il est si suave que la peinture semble plus divine qu'humaine, et que le monde en viendra à considérer cette œuvre comme une chose vivante et merveilleuse, comparable à la nature elle-même. Avec ce tableau, Léonard atteint la perfection de sa technique novatrice du sfumato, *conférant une atmosphère féerique, légèrement nébuleuse, où les couleurs se fondent les unes dans les autres sans démarcation. Il décrit sa méthode comme une absence de « lignes et de limites, à la manière de la fumée ». L'œuvre démontre également sa maîtrise de l'anatomie, de la perspective et de la peinture de portrait et de paysage. La position du modèle, vu de trois-quarts (Léonard utilise souvent cette pose comme dans le* Portrait de Ginevra de'Benci *(1474), et le paysage à l'arrière-plan sont typiques de la peinture florentine de l'époque. Mais la représentation des bras et des mains, au premier plan, est un emprunt à la peinture flamande du XVe siècle. Les études préliminaires de ce tableau sont rares. La plus importante, une feuille à la sanguine appartenant aux collections Windsor, montre deux mains, l'une sur l'autre, et une troisième main, isolée dont la forme anguleuse contraste avec le doux modelé du tableau. Vasari estime que la suprême beauté de cette œuvre repose sur le fait qu'elle imite la nature jusque dans ses moindres détails, comme l'éclat des yeux, la minutie des cils, la couleur des lèvres et de la peau. Un détail souvent oublié, car masqué par le cadre, sont les deux colonnes délimitant le portrait que l'on peut apercevoir dans des copies anciennes de l'œuvre. Ceci prouve la fascination de Léonard pour la sculpture antique. Il accorde une attention toute particulière à la peinture du relief, proche de l'illusionnisme (comme l'atteste le modelé des mains). Le paysage rappelle la peinture de Mantegna et celle des Primitifs flamands, par leur goût commun du détail. Déjà du vivant de l'artiste, le tableau jouit d'une grande popularité qui n'a jamais faibli depuis. En 1911, un travailleur italien mécontent vola le chef-d'œuvre, estimant qu'il devait quitter le musée du Louvre pour retourner en Italie. Cet incident ne fit qu'accroître la célébrité du tableau, retrouvé deux ans plus tard.*

Albrecht Dürer
(Nuremberg, 1471–1528)

Dürer est le plus grand artiste allemand et le plus représentatif de l'esprit germanique. Comme Léonard, c'était un homme extrêmement attirant physiquement, doté de manières charmantes, de conversations agréables et de grandes capacités intellectuelles. Il était très versé dans les sciences et les mathématiques, et son don pour le dessin était extraordinaire. Dürer est plus réputé pour ses gravures sur bois et sur cuivre que pour ses peintures. Dans les deux pourtant, l'adresse de la main est au service de l'observation la plus minutieuse et de l'étude analytique du personnage et de la structure de la forme. Dürer ne possédait cependant pas la sensibilité de Léonard pour la beauté abstraite et la grâce idéale ; au lieu de cela, il était habité par une profonde gravité, un intérêt manifeste pour l'humanité et une inventivité plus dramatique. Dürer admirait beaucoup Luther et, dans son œuvre, on retrouve les aspects les plus puissants de la doctrine du réformateur. Celle-ci est très sérieuse et sincère ; très humaine, elle s'adresse aux cœurs et à l'entendement des masses. Nuremberg, sa ville natale, était devenu le point névralgique de l'impression en Europe et le principal distributeur de livres du continent. Par conséquent, l'art de la gravure sur bois et sur cuivre, que l'on peut qualifier de branche picturale de l'impression, était très encouragé. Dürer sut tirer tous les avantages de cette situation. La Renaissance en Allemagne était un mouvement plus moral et intellectuel qu'artistique, en partie à cause du climat et de la situation sociale. En effet, la sensibilité envers la grâce et la beauté idéales se nourrit de l'étude de la forme humaine, et celle-ci s'est bien plus souvent épanouie dans les pays méridionaux. Mais Albrecht Dürer possédait un génie trop puissant pour se laisser conquérir. Il demeura aussi profondément germanique que l'était, avec son sens tumultueux du tragique, son contemporain Mathias Grünewald, un visionnaire fantastique, hostile à toutes les séductions italiennes. Comme Léonard, Dürer se situait aux confins entre deux mondes, celui de l'ère gothique et celui de l'âge moderne, et à la frontière entre deux formes d'art, étant graveur et dessinateur plus que peintre.



167

168

Giovanni Bellini
(Giambellino)
(Venise, vers 1430 – 1516)

Giovanni Bellini était le fils de Jacopo Bellini, peintre vénitien, qui vécut néanmoins à Padoue pendant que Giovanni et son frère aîné, Gentile, y poursuivaient leurs études. Là, ils succombèrent à l'influence de Mantegna, également lié à eux par des liens familiaux, puisqu'il avait épousé leur sœur. C'est à son beau-frère que Bellini doit une grande partie de ses connaissances de l'architecture classique et de la perspective, ainsi que son traitement sculptural des drapés. La sculpture et l'amour de l'antiquité jouèrent un grand rôle dans les premières impressions de Giovanni, et marquèrent de leur empreinte la dignité solennelle de son style tardif qui se forma lentement. En effet, celui-ci évolua constamment au cours de sa longue vie, et le chef-d'œuvre, reproduit ici, fut exécuté aux environs de sa soixantième année alors que Titien faisait partie de ses élèves. Après avoir étendu son influence à toute l'Italie du Nord et ouvert la voie aux immenses coloristes de l'école vénitienne, Giorgione, Titien et Véronèse, Bellini mourut à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

169

168. Giovanni Bellini, vers 1430-1516, école vénitienne, Italien.
Retable de San Zaccaria, 1505. Huile sur bois transférée sur toile, 402 x 273 cm.
Eglise de San Zaccaria, Venise. Première Renaissance

Cet autel est souvent considéré comme la représentation la plus parfaite de la sacra conversazione. *Bellini met de la vie dans la figure traditionnelle de la Vierge et des saints. Ici, la composition du tableau (une abside entourant la Vierge et les saints) forme la continuation de l'autel.*

169. Albrecht Dürer, 1471-1528, Allemand. *Retable de Paumgartner*
(panneau central), 1502-1504. Huile sur panneau de bois, 155 x 126 cm.
Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

Le panneau central est conçu dans un style gothique traditionnel, mais Dürer utilise la perspective avec une rigueur extrême. Il dépeint la Nativité au cœur des ruines d'un palais.

170. Piero di Cosimo, 1462-1521, école florentine, Italien.
Vénus, Mars and Cupidon, vers 1500. Huile sur toile, 72 x 182 cm.
National Gallery, Londres. Haute Renaissance

170

171

172

171. Hieronymus Bosch, vers 1450-1516, Néerlandais.
Le Chariot de foin (panneau central du triptyque), vers 1500.
Huile sur panneau de bois, 135 x 100 cm.
Musée du Prado, Madrid. Renaissance du Nord

Le panneau central serait l'illustration du proverbe flamand : « Le monde est une meule de foin, chacun y prend ce qu'il peut attraper ». Selon Jacques Combe, Le Chariot de foin « évoque à la fois le motif gothique tardif de la reconstitution historique, et le triomphe de la Renaissance », tiré par des monstres mi-humains, mi-animaux et se dirigeant droit vers l'enfer, suivi par une cavalcade de dignitaires laïcs et ecclésiastiques. De tous les côtés du chariot, des hommes se bousculent pour prendre du foin de la meule géante. Le seul soin qu'ils prennent de leurs compagnons consiste à les écarter ou à les battre. L'un d'eux plante un couteau dans la gorge d'un concurrent malheureux qu'il a cloué au sol. De nombreux personnages dans cette foule avide portent des costumes ecclésiastiques, indiquant que Bosch considérait que le sacré aussi bien que le profane est impliqué dans ce pillage. Un moine gras est assis sur une chaise et sirote paresseusement une boisson, pendant que plusieurs nonnes sont à son service, entassant des bottes de foin dans le sac à ses pieds. Une des nonnes se livre aux plaisirs de la séduction sexuelle, symbolisée par le bouffon jouant de la cornemuse, à qui elle offre une poignée de foin dans l'espoir de gagner ses faveurs.

172. Hans Baldung, vers 1484-1545, Allemand. *Cavalier avec une femme et la mort,* vers 1501. Huile sur panneau de bois, 355 x 296 cm. Musée du Louvre, Paris. Renaissance du Nord

173

Luca Signorelli
(Cortona, vers 1445 – 1523)

Signorelli était natif de Cortona, mais il exerça dans différentes villes du centre de l'Italie, comme Florence, Orvieto et Rome. Ayant probablement été un élève de Piero della Francesca, il s'intéressa à la représentation des personnages en action à la façon de certains artistes contemporains comme les frères Pollaiuolo, et du corps dans sa nudité. En 1483, il fut amené à compléter le cycle des fresques de la chapelle Sixtine de Rome, ce qui signifie alors qu'il devait avoir une solide réputation. Mais ses œuvres les plus célèbres se trouvent dans la cathédrale d'Orvieto, une magnifique série de six fresques illustrant la fin du monde et le Jugement dernier. On peut y voir une grande variété de nus exhibés dans de multiples poses, que seul Michel-Ange aurait pu égaler à cette époque. À la fin de sa carrière, il possédait un grand atelier à Cortona où il produisit pourtant des peinture d'un style conservateur, pour la plupart des retables.

174

175

173. Bartolomeo Veneto, vers 1502-1555, école vénitienne, Italien.
Portrait de femme. Huile sur bois, 43,5 x 34,3 cm.
Staedelsches Institut, Francfort. Haute Renaissance

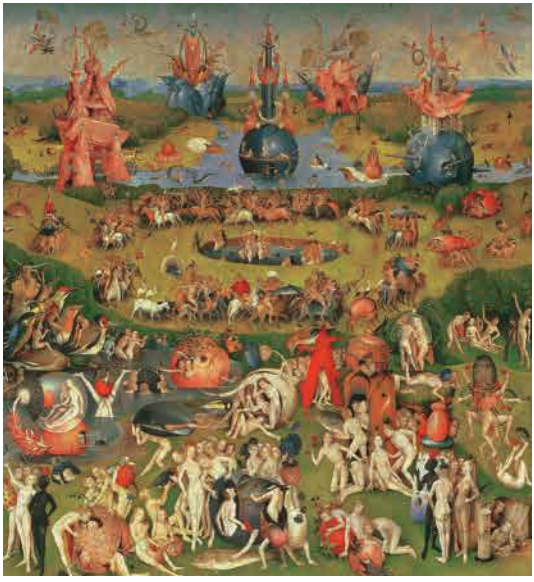
174. Luca Signorelli, vers 1445-1523, école toscane, Italien.
Crucifixion, vers 1500. Huile sur toile, 247 x 117,5 cm.
Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

175. Bernardino Pinturicchio, 1454-1513, Italien. *L'Annonciation,* 1501.
Fresque. Cappella Maria Maggiore, Spello. Première Renaissance

176

178

177



176. Lucas Cranach l'Ancien, 1472-1553, Allemand.
La Crucifixion, 1503. Huile sur panneau de bois, 138 x 99 cm.
Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

Le sujet représente le moment de la mise à mort décrit par saint Jean, lorsque Jésus crucifié dit à Marie : « Femme voilà ton fils », puis à Jean : « Voilà ta mère » (Jean 19, 26-27). Contrairement à l'iconographie traditionnelle de la Crucifixion, selon un schéma symétrique avec Jean et Marie de part et d'autre de l'axe symbolisé par la croix, Cranach déplace la croix sur le côté et déplace les témoins du supplice. On admet communément que Cranach emprunte ici le procédé crée par Dürer dans sa Crucifixion *peinte à Nuremberg en 1496, pour la chapelle du château de Wittenberg.*

177. Hieronymus Bosch, vers 1450-1516, Néerlandais.
Le Jardin des délices (panneau central du triptyque), vers 1504.
Huile sur panneau de bois, 220 x 195 cm.
Musée du Prado, Madrid. Renaissance du Nord

178. Albrecht Dürer, 1471-1528, Allemand.
L'Adoration des Mages, 1504. Huile sur panneau de bois, 98 x 112 cm.
Musée des Offices, Florence. Renaissance du Nord

179. Lucas Cranach l'Ancien, 1472-1553, Allemand.
Repos lors de la fuite en Egypte, 1504. Tempera sur panneau de bois,
69 x 51 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Berlin. Renaissance du Nord

Cet épisode issu du Nouveau Testament illustre l'exil de la Sainte Famille après qu'Hérode ait ordonné le massacre des Innocents. C'est l'une des scènes les plus représentées dans l'histoire de l'art. Cranach s'inspire ici des paysages qu'il vient de traverser lors d'un voyage sur le Danube et à travers la Bavière, en 1504. La nature sauvage participe aux préoccupations de la Sainte Famille inscrite dans un cercle, au centre du tableau. Le ciel est serein, la terre offre à Marie un tapis de fleurs, et les collines attirent le regard vers le lointain ensoleillé. Personne avant Cranach n'avait représenté la nature d'une manière aussi simple et n'avait su animer tous ses moindres détails pour les associer dans le même souffle de vie.

179

180

180. Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti), 1475-1564, école florentine, Italien. *La Sainte Famille (Tondo Doni)*, vers 1506. Tondo, huile sur panneau de bois, diamètre 120 cm. Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

La Sainte Famille et le jeune Jean-Baptiste, *aussi intitulée* Tondo Doni, *fut peinte par Michel-Ange, en réponse à une commande pour le mariage d'Agnolo Doni et de Maddalena Strozzi. Le fait que cette œuvre ne fut pas créée pour une église peut expliquer l'apparente liberté avec laquelle Michel-Ange plaça quelques jeunes nus à l'arrière-plan, derrière la petite silhouette de saint Jean. La figure de Marie, jeune, puissante et d'un port élégant, tenant son petit enfant en hauteur sur son épaule, entre en contraste avec le personnage de Joseph, représenté – ce qui était aussi la coutume au Moyen Âge dans le but de réduire son importance en tant que père – comme sujet aux ravages de la vieillesse. L'enfant, semblable à la mère, est actif et plein de vie. C'est là une autre œuvre dans laquelle Marie et Jésus apparaissent pleinement humains.*

181

181. Maître du Retable de Bartholomé, actif autour de 1475-1510, Néerlandais. *Retable de saint Bartholomé*, 1505. Huile sur panneau de bois, 129 x 161 cm (panneau central), 129 x 74 cm (panneaux latéraux). Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

182

182. Raphaël (Raffaello Sanzio), 1483-1520, école florentine, Italien. *La Vierge au chardonneret*, 1506. Huile sur panneau de bois, 107 x 77,2 cm. Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

Le mécène Lorenzo Nasi était un riche marchand et commanda Une Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean ; la peinture commémorait son mariage avec Sandra Canigiani. Raphaël peignit le personnage de la Madone au centre, usant de la composition pyramidale habituelle. Dans sa main gauche, Marie tient un livre, tandis que son bras droit entoure l'Enfant Jésus, dont les petites mains enveloppent le chardonneret. Le petit saint Jean cherche à caresser l'oiseau. Les personnages sont idéalisés : Marie et Jésus ont des auréoles à peine visibles, rendues en perspective, dans le but de ne pas troubler le réalisme du style employé. Un paysage panoramique ouvre à l'arrière-plan une profondeur considérable.

183. Fra Bartolomeo, 1473-1517, école florentine, Italien. *Apparition de la Vierge à saint Bernard*, vers 1505. Huile sur panneau de bois, 220 x 213 cm. Galleria dell'Accademia, Florence. Haute Renaissance

Figure-clef du Cinquecento, Fra Bartolomeo réunit dans ses œuvres toutes les contradictions existant à Florence entre le style de Raphaël et les débuts du maniérisme.

183

184

185

184. Gérard David, 1460-1523, Flamand.
La Vierge et l'Enfant avec saintes et bienfaiteur, 1505-1510. Huile sur panneau de chêne, 105,8 X 144,4 cm.
National Gallery, Londres.
Renaissance du Nord

La Vierge est ici entourée de sainte Barbara, Marie-Madeleine et sainte Catherine. Le personnage agenouillé est Richard de Visch van der Cappelle, le commanditaire de la peinture.

185. Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco), 1477-1510, école vénitienne, Italien. *L'Orage,* vers 1507.
Huile sur toile, 82 x 73 cm.
Galleria dell'Accademia, Venise.
Haute Renaissance

186

188

187

186. Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco), 1477-1510, école vénitienne, Italien. *Concert Champêtre*, vers 1508.
Huile sur toile, 109 x 137 cm.
Musée du Louvre, Paris. Haute Renaissance

187. Albrecht Dürer, 1471-1528, Allemand.
Adam et Ève, 1507. Huile sur panneau de bois, 209 x 81 cm et 209 x 83 cm.
Musée du Prado, Madrid. Renaissance du Nord

Les règles de proportion relatives au corps humain forment un thème récurrent dans l'œuvre de Dürer. Ses premiers efforts ne produisirent que des postures gauches, mais il découvrit un moyen pour conserver la beauté et la grâce de ses formes. Sur l'arbre, il appose une plaque couverte d'une inscription et du logotype unique de sa signature, comme il le fit sur le mur devant lequel il s'était représenté en 1598. L'attitude d'Ève traduit une certaine coquetterie, ce qui semblerait plutôt approprié à l'interprétation traditionnelle de la Genèse. L'expression d'Adam reflète sans doute la confusion de son désir.

188. Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco), 1477-1510, école vénitienne, Italien. *Les Trois Philosophes,* 1508-1509.
Huile sur toile, 123,5 x 144,5 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.
Haute Renaissance

Caractéristiques de son style et de la manière dont Giorgione se servait de la lumière pour créer l'ambiance, Les Trois Philosophes *illustrent la peinture du « personnage dans un paysage », introduite par l'artiste.*

189

189. Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti), 1475-1564, Italien.
La Sibylle de Delphes, 1508-1512. Fresque, 350 x 380 cm.
Chapelle Sixtine, Vatican. Haute Renaissance

L'historien de l'art, Germain Bazin, compara le visage de La Sibylle de Delphes *de Michel-Ange à ceux de la* Madonna della candeletta *(1488) de Carlo Crivelli et de la* Madonna del Granduca *(1505) de Raphaël. Il démontra l'importance capitale de cette figure détaillée du plafond de la chapelle Sixtine. Bien que moins de deux décennies séparent ces trois œuvres, Bazin remarque que « le dessin bien net du XV^e siècle cherche la précision de la structure, tandis que le peintre du XVI^e siècle désire estomper tous les contours de son modelé grâce à des transitions plus douces. Raphaël sacrifie l'expression à l'harmonie, alors que Michel-Ange parvient à une synthèse d'éléments contradictoires ». (Germain Bazin. Histoire de l'art: de la préhistoire à nos jours, Massin, 1953)*

190. Raphaël (Raffaello Sanzio), 1483-1520, école florentine, Italien.
L'Ecole d'Athènes, 1509-1510. Fresque. Chambre de la Signature, Palais Pontifical, Vatican. Haute Renaissance

Elève supposé du Pérugin, Raphaël travaille à Florence de 1504 à 1508, jusqu'au moment où il est appelé à Rome par le pape Jules II qui s'entoure d'artistes et veut élever Rome au rang de capitale du monde chrétien : Bramante construit une basilique, Michel-Ange travaille au plafond de la chapelle Sixtine et Raphaël doit décorer les pièces de son palais. Le peintre honore la puissance politique et religieuse de Rome. Raphaël travaillera au Vatican jusqu'à sa mort en 1520. Dans L'Ecole d'Athènes, *Raphaël structure sa peinture architecturalement pour délimiter les groupes de personnages dans l'espace et distribuer la lumière. Il reprend des motifs de construction remontant à l'Empire romain, qui ont également inspiré Bramante pour l'édification de Saint-Pierre de Rome. Pour l'iconographie, il réintroduit l'idée du « Temple de la Philosophie » lancée par l'humaniste toscan, Marsile Ficin. La lumière est dépeinte d'une façon extrêmement réaliste, les couleurs sont vives et le blanc est dominant : dans* L'Ecole d'Athènes, *c'est la lumière qui apporte la connaissance. La composition s'organise autour de deux principaux personnages : Platon tenant le Timée d'une main et indiquant le ciel de l'autre, et Aristote tenant l'Ethique, une main tournée vers la terre. Raphaël donne une grande importance aux groupes de personnages, chacun d'eux servant de prétexte pour dépeindre des attitudes expressives et théâtrales, caractéristiques de ses oeuvres.*

Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti)
(Caprese, 1475 – Rome, 1564)

Michel-Ange, comme Léonard de Vinci, avait plusieurs cordes à son arc et était à la fois sculpteur, architecte, peintre et poète. Il porta à leur apothéose le mouvement musculaire et l'effort, équivalents plastiques de la passion, à ses yeux. Il façonna son dessin, le poussant jusqu'aux limites extrêmes des possibilités de son âme tourmentée. Il n'y a aucun paysage dans la peinture de Michel-Ange. Toutes les émotions, toutes les passions, toutes les pensées de l'humanité furent personnifiées dans les corps nus des hommes et des femmes. Il ne les conçut presque jamais dans l'immobilité ou le repos.

Michel-Ange devint peintre pour exprimer à travers un matériau plus malléable ce qui animait sa nature titanesque, ce que son imagination de sculpteur voyait, mais que la sculpture lui refusait. Ainsi cet admirable sculpteur devint le créateur des décorations les plus lyriques et les plus épiques jamais vues dans l'histoire de la peinture : les fresques de la chapelle Sixtine au Vatican. La profusion des inventions disséminées sur cette vaste surface est merveilleuse. Ce sont en tout 343 personnages principaux qui sont représentés avec une variété d'expressions prodigieuse, plusieurs de taille colossale, à côté de figures plus secondaires introduites pour leur effet décoratif. Le créateur de ce vaste plan n'avait que trente-quatre ans lorsqu'il s'attela au projet.

Michel-Ange nous oblige à élargir notre conception du beau. Pour les Grecs, le critère était la beauté physique, mais Michel-Ange, sauf dans quelques exceptions, comme sa peinture d'Adam sur le plafond de la chapelle Sixtine, et ses sculptures de la *Pietà*, ne prêtait que peu d'attention à la beauté. Bien que maîtrisant parfaitement l'anatomie et les lois de la composition, il osait les ignorer toutes deux, si nécessaire, afin de suivre son idée : exagérer les muscles de ses personnages, et même les placer dans des positions inappropriées au corps humain. Dans son ultime fresque, celle du *Jugement dernier* sur le mur de l'autel de la chapelle, il laissa se déverser le torrent de son âme. Qu'étaient les règles en comparaison d'une souffrance intérieure qui devait s'épancher ? C'est à juste titre que les Italiens de son temps parlaient de la *terribilità* de son style. Michel-Ange fut le premier à donner à la forme humaine la possibilité d'exprimer toute une variété d'émotions psychiques. Dans ses mains, elle devint un instrument duquel il jouait, comme un musicien sur son orgue, en tirant des thèmes et des harmonies d'une diversité infinie. Ses personnages transportent notre imagination bien au-delà de la signification personnelle des noms qui leur sont attachés.

190

191

191. Lorenzo Lotto, 1480-1556, école vénitienne, Italien. *Portrait d'un jeune homme devant un rideau blanc,* vers 1508. Huile sur panneau de bois, 42,3 x 35,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Haute Renaissance

Cette oeuvre est l'un de ses premiers tableaux, dans lequel Lotto est toujours influencé par son maître, Giovanni Bellini, particulièrement dans l'utilisation de la lumière. Il peignit ce portrait avec un grand souci de réalisme, saisissant ainsi la personnalité du modèle.

Lorenzo Lotto
(Venise, 1480 – Loreto, 1556)

Lotto se forma dans l'atelier de Giovanni Bellini, avec Giorgione et Titien. Il travailla dans d'autres villes que Venise, et termina sa vie, aveugle, dans un couvent. Connu pour ses portraits, il exerça essentiellement comme peintre religieux. Son travail, très inégal, trahit une diversité d'inspirations, allant de l'Italie à l'Europe du Nord, mais aussi un sens aigu de l'observation et une fraîcheur peu commune dans la tradition vénitienne.

192. Lucas Cranach l'Ancien, 1472-1553, Allemand.
Vénus et Cupidon, 1509. Huile sur bois transféré sur toile, 213 x 102 cm.
Musée de l'Ermitage , Saint-Pétersbourg. Renaissance du Nord

Pour la première fois dans la peinture de l'Europe du Nord, Cranach représente une Vénus nue, en pied, la rapprochant du spectateur comme si, devant lui, se dressait l'image d'une Ève ou bien de quelque sainte accompagnée de Cupidon en guise d'ange.

192

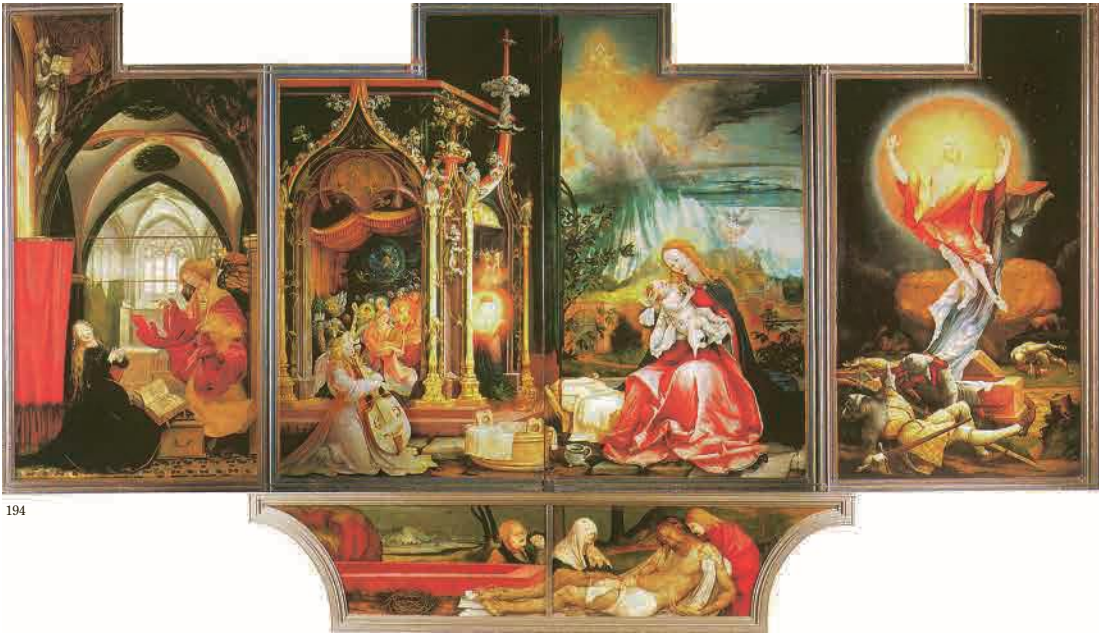
Raphaël (Raffaello Sanzio)
(Urbino, 1483 – Rome, 1520)

Raphaël est l'artiste moderne qui ressemble le plus à Phidias. Les Grecs eux-mêmes disaient que ce dernier n'avait rien inventé, mais qu'il avait porté toutes les formes d'art créées par ses prédécesseurs à un tel degré de perfection, qu'il atteignit l'harmonie pure et parfaite. Cette expression « harmonie pure et parfaite » exprime, en réalité, mieux que toute autre ce que Raphaël apporta à l'art italien. Au Pérugin, il emprunta les grâces plutôt fragiles et la douce limpidité de l'école ombrienne qui s'éteignit avec lui. Á Florence, il acquit force et assurance, et fonda un style basé sur la synthèse des enseignements de Léonard et de Michel-Ange, éclairée par la lumière de son propre et noble esprit.

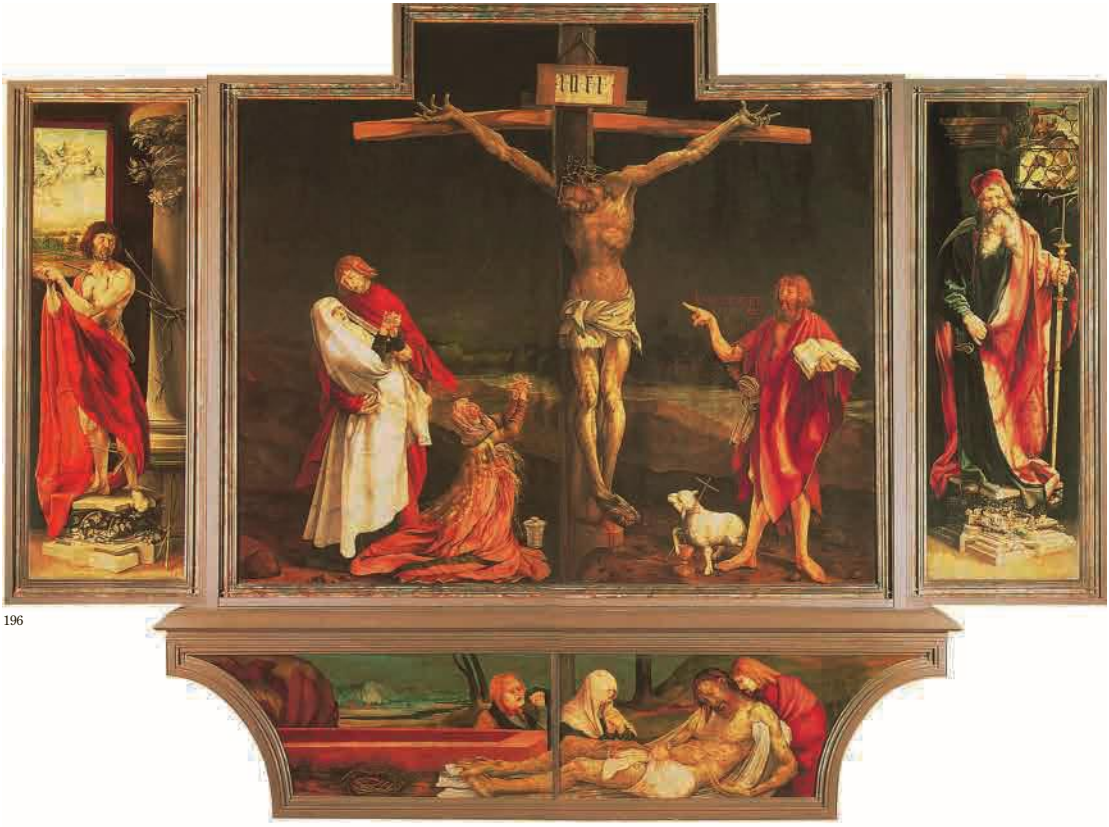
Ses compositions sur le thème traditionnel de la Vierge et de l'Enfant semblaient extrêmement novatrices à ses contemporains, et seule leur gloire consacrée nous empêche aujourd'hui de percevoir leur originalité. Nul avant lui n'avait traité ce sujet sacré avec la poésie d'une idylle familière, avec un tel air d'éternelle jeunesse, cette douce limpidité, n'excluant ni l'amplitude ni la majesté de la conception. Il mérite, à nos yeux, plus de considération encore, pour la composition et la réalisation des fresques avec lesquelles, dès 1509, il orna les Stanze et les Loggie du Vatican. Le sublime, auquel Michel-Ange parvint par son ardeur et sa passion, Raphaël l'atteignit par un équilibre souverain entre intelligence et sensibilité. L'un de ses chefs-d'œuvre, *L'Ecole d'Athènes*, est un monde autonome créé par un génie ; jamais ne faiblira notre admiration pour les innombrables détails, les portraits de visages inégalés même par les plus grands peintres du genre, la souplesse du geste, l'aisance de la composition, la vie qui circule partout grâce à la lumière, tout cela magnifié par l'attrait tout-puissant de la pensée.

193

195



194



196

193. Hans Süss von Kulmbach, 1480-1522, Allemand.
La Vocation de saint Pierre, vers 1514-1516. Huile sur toile, 130 x 100 cm.
Musée des Offices, Florence. Renaissance du Nord

194. Raphaël (Raffaello Sanzio), 1483-1520, école florentine, Italien.
La Madone Sixtine, 1512-1513. Huile sur panneau de bois, 269 x 201 cm.
Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Haute Renaissance

Mathias Gothart Grünewald
(Würzburg, 1475/80 – Halle an der Saale, 1528)

Il fut probablement, avec Dürer, l'artiste le plus éminent de son temps. Peintre, dessinateur, ingénieur hydraulique et architecte, il est considéré comme le plus grand coloriste de la Renaissance allemande. Mais, contrairement à Dürer, il ne réalisa aucune gravure, et ses œuvres sont peu nombreuses : dix peintures environ (dont certaines sont composées de plusieurs panneaux) et approximativement trente-cinq dessins. Son chef-d'œuvre est le *Retable d'Issenheim*, commandé en 1515.

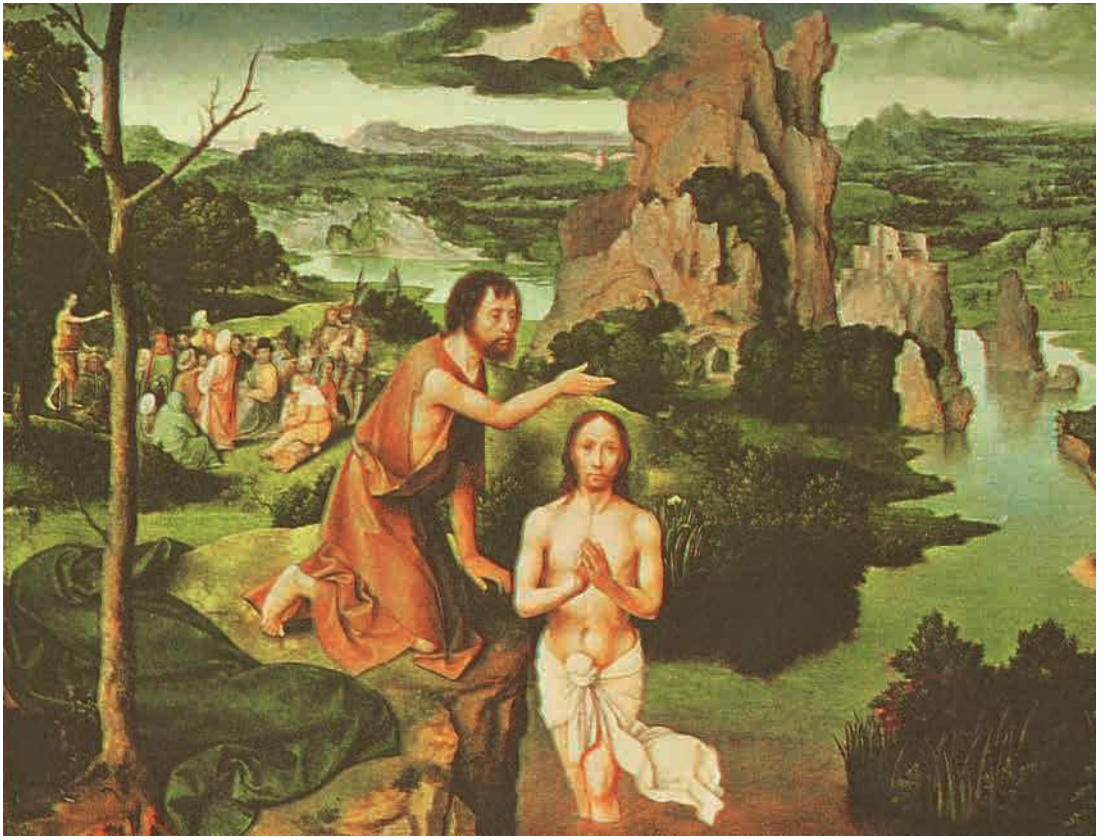
Ses œuvres trahissent son allégeance aux principes médiévaux, qu'il enrichit par des expressions d'émotion rares chez ses contemporains.

195. Mathias Gothart Grünewald, vers 1475-1528, Allemand.
Retable d'Issenheim fermé, *Crucifixion*, 1512-1516.
Huile sur panneau de bois, 269 x 307 cm.
Musée d'Unterlinden, Colmar. Renaissance du Nord

196. Mathias Gothart Grünewald, vers 1475-1528, Allemand.
Retable d'Issenheim ouvert : panneau de gauche : *L'Annonciation* ; panneau de droite : *La Résurrection* ; panneau central : *Le Concert des anges*,
1512-1516. Huile sur panneau de bois, 265 x 304 cm.
Musée d'Unterlinden, Colmar. Renaissance du Nord

Le réalisme est présent dans le corps mutilé de Jésus, mais l'œuvre dans son ensemble est plutôt symbolique. Le ton est d'ailleurs donné par les mots de Jean-Baptiste, apposés à côté de son personnage : Illum oportet crescere, me autem minui *(« Il faut que celui-ci grandisse, et moi que je diminue »). Comme dans nombre d'icônes byzantines, la taille de chaque personnage de la scène est proportionnelle à son importance, de Jésus jusqu'à la plus humble, Marie-Madeleine, agenouillée au pied de la croix. Les mains expressives de chaque sujet trahissent le réalisme. Cependant, ce chef- d'œuvre est sans doute le dernier des retables médiévaux à contenir des éléments caractéristiques du gothique. Au premier plan, l'Agnus Dei verse son sang dans le calice de la Rédemption.*

L'expression dramatique des personnages et les couleurs (noir, blanc et rouge) font de ce polyptyque une œuvre profondément pieuse. On y reconnaît également des emprunts à Masaccio et Gossaert. Marie est ici présentée comme l'intercesseur de l'humanité auprès de son fils, le Sauveur : elle semble aussi livide que son fils et arbore comme lui, des vêtements blancs. Saint Antoine, attaqué par un monstre, et saint Sébastien, transpercé de flèches, se tiennent de part et d'autre de la Crucifixion.



197

198

199

200

197. Joachim Patinir, vers 1480-1524, Flamand. *Le Baptême du Christ*, vers 1515. Huile sur panneau de bois, 59,7 x 76,3 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Renaissance du Nord

198. Titien (Vecellio Tiziano), 1490-1576, école vénitienne, Italien. *Amour sacré et Amour profane*, vers 1514. Huile sur toile, 118 x 279 cm. Galleria Borghese, Rome. Haute Renaissance

Á l'origine, cette peinture devait dépeindre des amours terrestres et divines. Le titre, conférant une dimension moralisatrice aux personnages, est le résultat d'une interprétation du XVIIIe siècle. La beauté et la sérénité émanant de ce tableau sont caractéristiques des découvertes récentes du peintre. Le personnage qui tient le coffret à bijoux symbolise les joies éphémères de la vie sur terre alors que celui qui porte la flamme symbolise l'amour de Dieu et la félicité éternelle au Paradis.

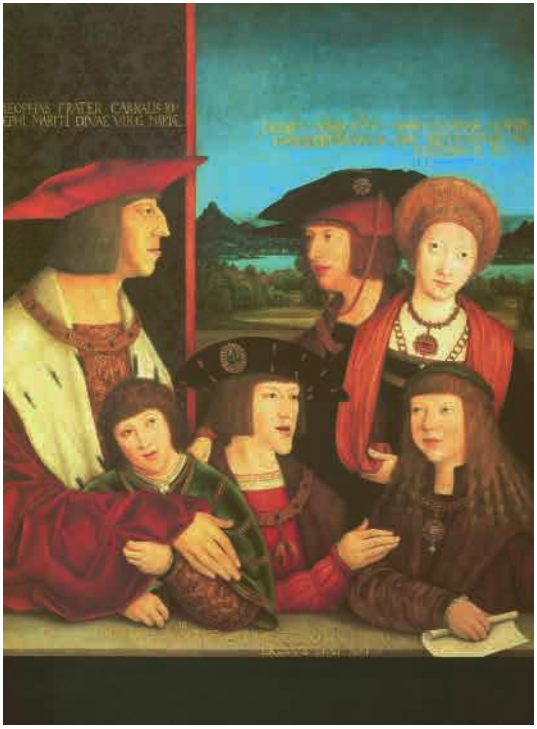
201

199. Quentin Massys, 1465-1530, Flamand. *Le Prêteur et sa femme*, 1514. Huile sur panneau de bois, 71 x 68 cm. Musée du Louvre, Paris. Renaissance du Nord

Le Prêteur et sa femme annonce le développement de la peinture de genre en Flandres au cours du XVIe siècle. L'influence de van Eyck est perceptible dans la représentation du peintre en personne dans le miroir convexe au premier plan.

200. Fra Bartolomeo, 1473-1517, école florentine, Italien. *Le Christ et les quatre évangélistes,* 1516. Huile sur panneau de bois, 282 x 204 cm. Palazzo Pitti, Florence. Haute Renaissance

201. Raphaël (Raffaello Sanzio), 1483-1520, école florentine, Italien. *Madonna della Seggiola* (*Vierge à la chaise)*, 1514-1515. Tondo, huile sur panneau de bois, diamètre 71 cm. Palazzo Pitti, Florence. Haute Renaissance



202

204

203

202. Bernhard Strigel, vers 1460-1528, Allemand.
Empereur Maximilien Ier et sa famille, 1516. Huile sur panneau de bois, 72,8 x 60,4 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Renaissance du Nord

203. Andrea del Sarto, 1486-1530, école florentine, Italien.
Portrait d'un jeune homme, vers 1517. Huile sur toile de lin, 72,4 x 57,2 cm. National Gallery, Londres. Haute Renaissance

Artiste majeur du classicisme florentin, Andrea del Sarto laisse transparaître dans ses portraits les premiers composants du maniérisme.

204. Titien (Vecellio Tiziano), 1490-1576, école vénitienne, Italien.
Assomption de la Vierge, 1516-1518. Huile sur panneau de bois, 690 x 360 cm. Eglise Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise. Haute Renaissance

Classicisme et naturalisme s'allient ici, et les émotions sont dépeintes avec une intensité dramatique, rompant avec la peinture vénitienne et révélant les influences de Michel-Ange et de Raphaël. Le tableau est composé de trois ordres : les Apôtres (personnifiant l'humanité), la Vierge au centre et, au-dessus, le Père éternel.

205

205. Andrea del Sarto, 1486-1530, école florentine, Italien.
La Madone aux harpies, 1517. Huile sur panneau de bois, 208 x 178 cm.
Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

L'œuvre porte un nom curieux, qui n'est pas inspiré par la Vierge ou son Enfant Jésus, pas plus que par saint François dans sa robe de moine sur sa droite, ni de saint Jean l'Évangéliste, tenant un livre. En fait, son nom lui vient des créatures en forme d'oiseaux, incarnant des démons, sculptées dans le piédestal sur lequel est juchée la Vierge Marie, symbolisant son pouvoir et celui de son fils sur le mal. Le mot italien désignant les démons féminins apparaissant sous la forme d'oiseaux est arpie. *D'après les interprétations les plus récentes, cette représentation inhabituelle de la Vierge est inspirée du Livre des Révélations. La Madone aux harpies témoigne du style élégant et solennel propre aux artistes du début du XVI[e] siècle.*

206. Raphaël (Raffaello Sanzio), 1483-1520, école florentine, Italien. *Léon X avec les cardinaux Jules de Médicis et Luigi de Rossi*, 1518-1519. Huile sur panneau de bois, 155,2 x 118,6 cm. Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

Léon X fut élu pape après Jules II, et réunit autour de lui de nombreux écrivains, philosophes et artistes influents de Rome. Ce portrait révèle la virtuosité du peintre pour le rendu des textures dans d'harmonieuses nuances de couleurs.

Andrea del Sarto
(Florence, 1486 – 1530)

L'appellation *del sarto* (du tailleur) est dérivée de la profession de son père. A l'exception d'une visite à Fontainebleau, en 1518-1519, afin de travailler pour François Ier, Andrea demeura à Florence toute sa vie. Pionnier du maniérisme et important peintre de fresques de la Haute Renaissance, Andrea choisissait des sujets qu'il couvrait presque toujours de robes de couleurs vives, mais dépouillées d'ornement. Ses œuvres majeures incluent la série de saint Jean-Baptiste, destinée au cloître dello Scalzo (1511-1526), et sa *Madone aux harpies* (1517). Andrea souffrit d'être le contemporain de géants tels que Michel-Ange et Raphaël, mais on peut le classer sans hésitation parmi les plus grands maîtres de son temps.

206

207. Bernaert van Orley, 1491/92-1542, Flamand.
Portrait de Joris van Zelle, 1519. Huile sur toile, 39 x 32 cm.
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Renaissance du Nord

207

208

209

208. Sebastiano del Piombo, 1485-1547, école vénitienne, Italien. *Le Martyre de sainte Agathe,* 1520. Huile sur panneau de bois, 127 x 178 cm. Palazzo Pitti, Florence. Haute Renaissance

Michel-Ange exerça une grande influence sur Sebastiano del Piombo, perceptible dans l'aspect musculeux et plutôt masculin du corps de son héroïne.

209. Niklaus Deutsch, 1484-1530, Allemand. *Pyrame et Thisbé*, vers 1520. Tempera sur toile, 152 x 161 cm. Kunstmuseum, Bâle. Renaissance du Nord

210. Corrège (Antonio Allegri), 1490-1534, école de Parme, Italien. *Vision de saint Jean à Patmos,* 1520. Fresque. Eglise de San Giovanni Evangelista, Parme. Haute Renaissance

Contemporain de Raphaël et de Titien, le Corrège fut principalement influencé par Mantegna dans ses peintures murales. Ici, il refuse de soumettre sa composition à l'architecture préexistante et crée l'illusion d'un espace construit en fonction de sa propre idée. La composition générale est conçue autour d'un agencement de cercles concentriques créant un certain dynamisme. Le Corrège s'inspire de Michel-Ange dans sa présentation du nu et de sa structure musculaire, mais les contours restent plus flous et intègrent des variations de lumière et d'ombre inspirées de Léonard. Il faut remarquer l'usage novateur des ombres colorées.

210

211

212

Le Corrège (Antonio Allegri)
(Correggio, 1490 – 1534)

Le Corrège fonda l'école Renaissance de Parme, mais on sait très peu de choses sur lui. C'est dans la petite bourgade de Correggio, près de Parme, qu'il reçut son instruction. Il avait dix-sept ans quand une épidémie de peste obligea sa famille à s'installer à Mantoue, où le jeune peintre eut l'occasion d'étudier les tableaux de Mantegna et la collection d'œuvres d'art réunie d'abord par la famille Gonzague, puis par Isabelle d'Este. En 1514, il retourna à Parme, où ses talents furent amplement reconnus. Pendant quelques années, l'histoire de sa vie s'écrit à travers ses œuvres, culminant dans cette merveilleuse création d'ombre et de lumière. Toutefois, ce ne fut pas une histoire sans embûche, car les décorations qu'il réalisa pour le dôme de la cathédrale furent sévèrement critiquées. Choisissant pour sujet la Résurrection, il projeta sur le plafond un grand nombre de figures ascendantes, vues d'en bas, impliquant nécessairement une multitude de jambes, qui donna lieu à des bons mots tels que « friture de grenouilles ». Que ce soit à cause des problèmes engendrés par l'histoire de la cathédrale ou de la dépression qu'entraîna la mort de sa jeune épouse, toujours est-il qu'à l'âge de trente-six ans, indifférent à la gloire et à la fortune, il se retira dans l'obscurité relative de son village natal. Là, il se consacra pendant quatre ans à la peinture de sujets mythologiques : des scènes dépeignant des êtres fabuleux retirés du monde réel, et vivant dans une Arcadie dorée. Son œuvre préfigure le maniérisme et le style baroque.

213

214

215

211. Palma il Vecchio, 1480-1528, école vénitienne, Italien.
La Sainte Famille avec Marie-Madeleine et saint Jean-Baptiste, vers 1520.
Huile sur bois, 87 x 117 cm. Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

212. Corrège (Antonio Allegri), 1490-1534, école de Parme, Italien.
Repos lors de la fuite en Egypte avec saint François, vers 1517.
Huile sur toile, 123,5 x 106,5 cm. Musée des Offices, Florence.
Haute Renaissance

213. Hans Baldung Grien, vers 1484-1545, Allemand.
La Nativité, 1520. Huile sur panneau de bois, 105,5 x 70,4 cm.
Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

Hans Baldung signait de son monogramme « G », initiale de « Grien », son surnom, qu'il reçut certainement à cause d'un attrait extrême pour la couleur verte.

214. Titien (Vecellio Tiziano), 1490-1576, école vénitienne, Italien.
L'Homme au gant, vers 1525. Huile sur toile, 100 x 89 cm.
Musée du Louvre, Paris. Haute Renaissance

Titien inventa une forme de portraits expressifs et naturels, placés sur un fond sombre, qui inspirèrent les préromantiques de la fin du XVIIIe siècle.

215. Giovanni Francesco Caroto, 1480-1555, école de Vérone, Italien.
Jeune garçon tenant un dessin. Huile sur toile, 37 x 29 cm.
Musée Castelvecchio, Vérone. Haute Renaissance

216

216. Le Parmesan (Girolamo Francesco Mazzola), 1503-1540, école de Parme, Italien. *Autoportrait dans un miroir convexe*, vers 1523-1524.
Tondo, huile sur bois, diamètre 24,4 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Maniérisme

Vasari vanta dans les Vitae *les effets spéciaux inhabituels qu'obtenait le Parmesan : « Etudiant un jour toutes les subtilités de l'art, il commença à se dessiner lui-même tel qu'il apparaissait dans un miroir de barbier convexe. Il possédait une boule de bois réalisée par un tourneur et coupée en moitiés. Il se mit à peindre sur cette dernière tout ce qu'il voyait dans le miroir, et parce que le miroir grossissait tout ce qui était proche et rétrécissait tout ce qui était loin, il se peignit une main un peu grande. »*

217. Hans Holbein le Jeune, 1497-1543, Allemand. *Portrait d' Erasme de Rotterdam écrivant*, vers 1523. Tempera sur panneau de tilleul, 36,8 x 30,5 cm. Musée du Louvre, Paris. Renaissance du Nord

Trois portraits d'Erasme par Holbein sont connus. Le peintre rencontra l'humaniste à Bâle. Lorsque Holbein se rendit à Londres, il y fut reçu par un ami d'Erasme, Thomas More, qui écrira plus tard sur le peintre : « Un homme tel, selon Erasme, que depuis des siècles, le soleil n'en a vu de plus loyal et franc, de plus dévot et sage. »

218. Rosso Fiorentino, 1494-1540, école florentine, Italien.
Moïse défend les filles de Jethro, 1523. Huile sur toile, 160 x 117 cm. Musée des Offices, Florence. Maniérisme

Il s'agit ici de la composition la plus abstraite de Rosso. L'artiste s'est inspiré de la Bataille de Cascina *de Michel-Ange (demeurée au stade de dessin).*

219. Jacopo Pontormo, 1494-1557, école florentine, Italien.
Mise au Tombeau, 1525-1528. Huile sur panneau de bois, 312 x 193 cm. Chapelle Capponi, Eglise Santa Felicità, Florence. Maniérisme

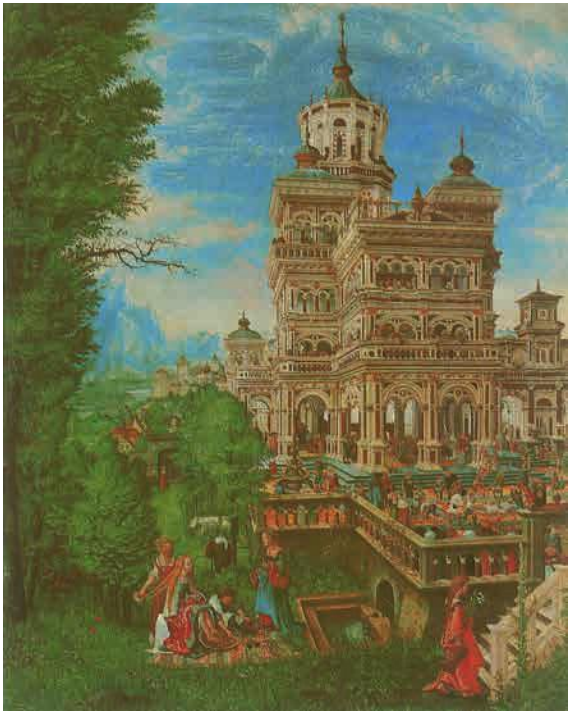
217

218

219

220

221



222

220. Corrège (Antonio Allegri), 1490-1534, école de Parme, Italien.
L'Assomption de la Vierge, 1526-1530. Fresque. Cathédrale de Parme. Haute Renaissance

En 1520, l'artiste reçut une commande de fresques pour la cathédrale de Parme. La forme en coupole de la composition révèle sa maîtrise de l'anatomie et de la perspective.

221. Jan Gossaert (dit Mabuse), 1478-1532, Flamand. *Danaé,* 1527.
Huile sur panneau de bois, 114,2 x 95,4 cm. Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

Danaé est l'une des œuvres les plus tardives de Gossaert et atteste de la manière méticuleuse de l'artiste à la fin de carrière.

222. Albrecht Altdorfer, 1480-1538, Allemand. *Suzanne au bain,* 1526.
Huile sur panneau de bois, 74,8 x 61,2 cm. Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

223. Alejo Fernández, 1475-1545, Espagnol. *La Vierge des navigateurs*, 1530-1540.
Huile sur panneau de bois. Alcázar, Seville. Haute Renaissance

Peintre majeur de Séville, il peignit cette Vierge des Navigateurs *dans le contexte des conquêtes espagnoles du début du XVIe siècle. Le lyrisme très personnel de Fernández s'allie ici à un certain maniérisme.*

223

224

225

226

224. Albrecht Dürer, 1471-1528, Allemand. *Les Quatre Apôtres,* 1526.
Huile sur panneau de bois, 215 x 76 cm. Alte Pinakothek, Munich.
Renaissance du Nord

L'artiste donna ce chef-d'œuvre, peint au cours des dernières années de sa vie, à sa ville natale de Nuremberg. L'œuvre nous renseigne moins sur la manière dont l'artiste se figurait les quatre apôtres, que sur les traits de caractère dont il voulait parer chacun des sujets. Saint Jean et saint Pierre sont dépeints sur la gauche, et Marc se tient avec Paul sur la droite. Pierre tient à la main une clef imposante, comme pour se rappeler que Jésus lui donna les « clefs du royaume ». Pierre et ses clefs proverbiales sont également visibles chez El Greco, dans son Enterrement du Comte d'Orgaz *(1586). L'évangéliste Jean semble faire remarquer un passage des Ecritures au premier personnage de l'Eglise, comme si les livres existaient dans ce format du vivant de ces hommes du premier siècle. Paul tient un volume imposant, réunissant sans doute ses nombreuses épîtres, contrastant avec le léger parchemin de Marc, l'auteur de l'évangile le plus court. Chaque paire semble être saisie dans une pose plutôt informelle. L'utilisation des couleurs est ici assez judicieuses, les contrastes entre les teintes complémentaires (rouge, vert, bleu et jaune) amplifient la plasticité des personnages.*

225. Sebastiano del Piombo, 1485-1547, école vénitienne, Italien.
Portrait du pape Clément VII, 1526. Huile sur panneau de bois.
Kunsthistorisches Museum, Vienne. Haute Renaissance

En 1531, le pape Clément VII offrit à Sebastiano le poste de « Piombo » (plomb en italien), l'investissant de la garde des sceaux papaux faits de plomb.

226. Hans Baldung Grien, vers 1484-1545, Allemand.
Vierge à l'Enfant et aux perroquets, vers 1527. Huile sur toile, 91 x 63,2 cm.
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Renaissance du Nord

227. Hans Holbein le Jeune, 1497-1543, Allemand. *Portrait de Nicolas Kratzer,* astronome, 1528. Tempera sur panneau de bois, 83 x 67 cm.
Musée du Louvre, Paris. Renaissance du Nord

227

228

Albrecht Altdorfer
(Regensburg ?, 1480 – 1538)

On ne sait pas auprès de qui Altdorfer s'est formé, mais ses premières œuvres furent influencées par Cranach et Dürer. Il est connu comme le principal artiste de l'école du Danube, un groupe qui suivait les principes artistiques des écoles italienne et autrichienne, ainsi que ceux de Dürer.

Il est l'un des premiers artistes européens, qui considéra le paysage comme un motif isolé dans ses tableaux. La réputation d'Altdorfer ne repose pas uniquement sur ses tableaux, mais également sur ses gravures, ses estampes et ses dessins. Dans ses gravures dépeignant des sujets classiques et mythologiques, il semble avoir donné la préférence aux sujets qui lui offraient l'opportunité de représenter le corps humain nu. Ses scènes religieuses traitent essentiellement de la Passion du Christ, et c'est grâce à celles-ci que nous apprenons à apprécier ses talents dramatiques et sa capacité à interpréter le pathos et la tragédie.

228. Hans Holbein le Jeune, 1497-1543, Allemand.
La Madone du bourgmestre Meyer, vers 1528. Tempera sur bois, 144 x 101 cm.
Grossherzogliches Schloss, Darmstadt. Renaissance du Nord

229. Lucas van Leyden, 1494-1533, Néerlandais.
Les Fiançailles, 1527. Huile sur panneau de bois, 30 x 32 cm.
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers. Renaissance du Nord

230. Lorenzo Lotto, 1480-1556, école vénitienne, Italien.
Portrait d'une femme inspirée par Lucrèce, 1530-1532.
Huile sur toile, 96,5 x 110,6 cm. National Gallery, Londres. Haute Renaissance

Ce portrait vante les vertus du personnage grâce à une phrase en latin inscrite sur une feuille de papier posée sur la table, citée d'après l'historien Romain Livy : « Après l'exemple de Lucrèce, ne laissez survivre aucune femme violée. »

231. Albrecht Altdorfer, 1480-1538, Allemand. *La Victoire d'Alexandre (La bataille d'Issus)*, 1529. Huile sur panneau de bois, 158,4 x 120,3 cm.
Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

229

230

231

232

234

233

232. Le Parmesan (Girolamo Francesco Mazzola), 1503-1540, école de Parme, Italien. *Esclave turque,* 1530-1531. Huile sur bois, 67 x 53 cm. Galleria Nazionale, Parme. Maniérisme

233. Jean Clouet, vers 1485-1541, Français. *François Ier, roi de France,* vers 1530. Huile sur panneau de bois, 96 x 74 cm. Musée du Louvre, Paris. Maniérisme

Ce portrait attribué à Jean Clouet révèle l'influence de l'école de Fontainebleau et du réalisme de l'école flamande. Le peintre prêta une attention particulière à la peinture du costume et de la chaîne dorée du modèle, somptueusement vêtu à la mode italienne.

234. Agnolo Bronzino, 1503-1572, école florentine, Italien. *Portrait d'un jeune homme*, vers 1530. Huile sur panneau de bois, 95,6 x 74,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Maniérisme

Bronzino fut engagé comme peintre de cour par les Médicis. Il introduit dans ce portrait des motifs humoristiques, comme la tête grotesque ornant la table, très appréciés des cercles littéraires.

235

236

235. Jan van Scorel, 1495-1562, Flamand. *Marie-Madeleine*, vers 1530. Huile sur panneau de bois, 67 x 76,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Renaissance du Nord

Influencé par Raphaël et son voyage en Italie, van Scorel rend sa composition dynamique en peignant le modèle légèrement à droite de l'axe central, son épaule tournée dans la direction opposée à son visage.

236. Maerten Jacobsz van Heemskerck, 1498-1574, Néerlandais. *Portrait de famille*, 1532. Huile sur panneau de bois, 118 x 140 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Kassel. Renaissance du Nord

Cette peinture représente très bien la combinaison entre les débuts de la peinture flamande et la peinture italienne : la composition et la plasticité des personnages dérivent de l'expérience italienne, tandis que l'abondance des détails au premier plan est propre à la peinture néerlandaise.

237

238

237. Corrège (Antonio Allegri), vers 1490-1534, école de Parme, Italien.
Jupiter et Io, vers 1530. Huile sur toile, 163,5 x 74 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne. Haute Renaissance

Voici l'une des quatre œuvres inspirées des Métamorphoses d'Ovide. Elles lui furent commandées par Ludovico Gonzaga qui désirait les offrir à Charles Quint pour sa consécration, mais il les garda finalement pour son studiolo. Le choix du thème sert plutôt de prétexte à la représentation de la nudité. La sensualité et la volupté des corps, typiques du style du Corrège, sont poussées à leur paroxysme. Au même moment, Titien peignait sa Vénus d'Urbino. *C'est ainsi que la peinture mythologique évolua vers une représentation des corps plus érotique et monumentale.*

238. Corrège (Antonio Allegri), vers 1490-1534, école de Parme, Italien.
L'Enlèvement de Ganymède, 1531. Huile sur toile, 163,5 x 70 cm.
Galleria Nazionale, Parme. Haute Renaissance

239

239. Hans Holbein le Jeune, 1497-1543, Allemand.
Jean de Dinteville et Georges de Selve (Les ambassadeurs français à la cour d'Angleterre),
1533. Huile sur panneau de chêne, 207 x 209,5 cm.
National Gallery, Londres. Renaissance du Nord

Trois approches coexistent dans Les Ambassadeurs *: la distance, la proximité et le regard latéral du spectateur. Seule la réalité picturale permet de mêler ces différents points de vue qui s'excluent mutuellement. Ce qui nous frappe tout d'abord, c'est l'imposante apparition grandeur nature des ambassadeurs eux-mêmes. Leur pose, les regards de Jean de Dinteville et de Georges de Selve sont dirigés frontalement de façon à rencontrer le spectateur. Ensuite, la richesse des détails de la nature morte, ainsi que la présence du crucifix en haut sur la gauche, au-dessus de Jean de Dinteville, exigent un point de vue rapproché. Enfin, l'image déformée du crâne reprend sa forme naturelle lorsque le spectateur abandonne sa position frontale et se place, pour ainsi dire, à côté des ambassadeurs, près de Georges de Selve. La tête du spectateur se situe alors à hauteur du crucifix ; il devient donc le troisième protagoniste du tableau.*

Hans Holbein le Jeune
(Augsburg, 1497 – Londres, 1543)

Le génie de Holbein s'épanouit très tôt. Sa ville natale d'Augsburg était alors à son zénith. Située sur le grand axe reliant l'Italie au nord de l'Europe, c'était la ville commerçante la plus riche d'Allemagne, une halte fréquente pour l'empereur Maximilien. Son père, Hans Holbein l'Ancien, était lui-même un peintre de mérite, et le prit dans son atelier. En 1515, à l'âge de dix-huit ans, Holbein s'installa à Bâle, le centre du savoir, dont la fierté reposait sur le fait que chaque maison recelait au moins un érudit. Envoyé à Londres avec une lettre d'introduction pour Sir Thomas More, le chancelier du roi, « Master Haunce », ainsi que l'appelaient les Anglais, arriva à peu près au moment du blocus de 1526. Holbein fut bien accueilli et s'installa, dès sa première visite, en Angleterre. Il peignit des portraits de nombreux hommes influents de l'époque, et réalisa des dessins pour un tableau de la famille de son bienfaiteur. Il devint bientôt le célèbre portraitiste de la Renaissance nordique au service des figures contemporaines. De façon tout à fait typique, son travail incluait d'étonnants détails comme des reflets naturels à travers le verre ou la trame enchevêtrée des élégantes tapisseries. En 1531, Holbein retourna en Angleterre. Mais là aussi, les choses avaient changé. En 1536, remarqué par Henry VIII, Holbein devient le peintre officiel de la cour, position qu'il conservera jusqu'à sa mort.

240

241

Bordone
(Trévise, 1500 – Venise, 1571)

Bordone est né à Trévise, mais s'installa très vite à Venise où il devint bientôt l'élève de Titien qui, comme Giorgione, exerça une profonde influence sur lui. Son œuvre était appréciée de l'élite à travers toute l'Europe pour ses magnifiques peintures de femmes, ses scènes pastorales et mythologiques à la Giorgione, et pour l'architecture monumentale de ses décors. Bien que son art soit aujourd'hui éclipsé par celui d'autres Vénitiens comme Titien, Véronèse ou le Tintoret, Bordone était considéré de son vivant comme un artiste accompli.

240. Paris Bordone, 1500-1571, école vénitienne, Italien. *Remise de l'anneau au Doge Gradenigo par le pêcheur,* 1534. Huile sur toile, 370 x 300 cm.
Galleria dell'Academia, Venise. Haute Renaissance

241. Giulio Romano, vers 1499-1546, école romaine, Italien.
La Chute des Géants, 1532-1534. Fresque. Palais du Te, Mantoue. Maniérisme

Les fresques de Romano ornant le palais du Té à Mantoue attestent de sa formation classique. Elles eurent plus tard un grand impact sur les peintres maniéristes.

242. Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti), 1475-1564, école florentine, Italien.
Jugement dernier, 1536-1541. Fresque, 12,20 x 13,70 m.
Chapelle Sixtine, Vatican. Haute Renaissance

En 1534, Clément VII réclame Michel-Ange à Rome pour achever de peindre la chapelle Sixtine : le Jugement dernier *sera l'ultime chef-d'œuvre de l'artiste. Grosso modo,* le Jugement dernier *se décompose en une douzaine de groupes principaux. Dans les deux lunettes du haut, d'un côté les anges portant la colonne, de l'autre les anges portant la croix. Plus bas, le Christ trônant, et autour de lui les apôtres et les saints ; puis la troupe des élus. En descendant encore, on rencontre, à gauche, des élus qui montent vers le ciel ; au centre, un groupe d'anges sonnant de la trompette ; à droite, des réprouvés précipités dans l'Enfer. Dans le bas enfin, à gauche, les morts qui se réveillent et qui sortent du tombeau, à droite, la barque de Charon. Les groupes d'anges – des anges sans ailes –, qui tiennent les instruments de la Passion, sont peut-être la partie où l'inspiration religieuse fait le plus défaut. L'artiste, comme un autre Corrège, n'y a eu en vue que des effets de raccourci – des personnages arrangés « à la crapaudine » – et ces raccourcis sont déjà trop faciles, trop sûrs, pour ne pas ressembler à des formules que la main répétait machinalement, sans que l'esprit fît un effort pour les renouveler. Ce sont là des symptômes de décadence non méconnaissables.*

Le Christ, trônant sur les nuages, le regard irrité, la main droite levée pour maudire, est une figure pleine d'agitation, mais qui n'approche en aucune façon de la grandeur et de la majesté que Michel-Ange a su donner à Jéhovah dans les fresques du plafond. A côté de lui, la Vierge qui se détourne et se dérobe dans le sentiment de son impuissance ; autour d'eux, des justes, des élus, non dans le calme que donne une conscience tranquille, mais troublés, inquiets, se demandant s'ils ne vont pas être foudroyés par cette colère implacable devant laquelle personne ne semble devoir trouver grâce. Saint Pierre s'approche en tremblant, le regard incertain, anxieux, et montre les clefs, ces insignes de son pouvoir, vaines à ce moment ; saint Laurent, son gril passé sur l'épaule, regarde le Christ à la dérobée et comme frappé de terreur ; saint Barthélemy, tenant d'une main la peau sanglante que le bourreau lui a arrachée, lève vers le Rédempteur le couteau qui a servi à son supplice (cette dernière figure est d'ailleurs une merveille de dessin). Partout, en un mot, au lieu de la sérénité, l'inquiétude ou la terreur. Le réalisme, qui, dans le Jugement dernier, s'est substitué aux hautes doctrines spiritualistes, autrefois si chères à Michel-Ange, se fait surtout jour dans la scène de la Résurrection des morts. On voit ceux-ci, représentés à l'état de santé et de vigueur, sauf un petit nombre de squelettes, sortir de terre avec des efforts plus ou moins pénibles, les uns cherchant, en se servant de leur dos en guise de levier, à rompre la couche terrestre qui les recouvre ; les autres, franchir l'abîme en avançant un pied après l'autre ; d'autres, au contraire, assis à terre, placer leurs mains derrière eux, de manière à s'arc-bouter pour se lever.

Signalons, d'autre part, les hideuses têtes de morts, les démons au front garni de cornes, au rictus effrayant, à l'expression bestiale. Ils nous transportent loin des admirables fresques peintes par le maître sur le plafond de cette même chapelle ! Là, le tentateur était un bel adolescent émergeant des branches de l'arbre fatal ; là, tout nous transportait dans les régions sereines, au-dessus des croyances vulgaires qui se représentent l'esprit du mal sous la forme des satyres de l'antiquité. Il faut accorder un coup d'œil à la petite scène assez énigmatique qui occupe le milieu de la partie inférieure de la composition. On y voit, dans un antre qui fait penser à celui des Cyclopes, des démons qui guettent les damnés et qui ajoutent à l'horreur de ce séjour souterrain (motif éminemment rebelle à la peinture) la laideur de leur masque bestial. Du côté opposé, à droite, un fleuve roule ses eaux bourbeuses : c'est l'Achéron ou le Styx. Une barque, pleine à sombrer, transporte vers un bout de rivage les misérables, condamnés aux souffrances éternelles. Debout à une extrémité du frêle esquif, un homme nu, le front armé de cornes, les pieds armés de griffes, lève l'aviron pour presser cette troupe lugubre. Qui ne reconnaît « Charon, le démon aux yeux ardents qui frappe de ses rames ceux qui hésitent » (Dante). – L'admiration de Michel-Ange pour Dante éclate en toute circonstance : non content de couvrir de dessins un exemplaire de la Divine Comédie, qui a péri, il lui emprunta l'idée de Lia et de Rachel, placées sur le mausolée de Jules II, ainsi que le Minos du Jugement dernier.

242

243

244

243. Titien (Vecellio Tiziano), 1490-1576, école vénitienne, Italien.
La Vénus d'Urbino, 1538. Huile sur toile, 119 x 165 cm.
Musée des Offices, Florence. Haute Renaissance

244. Le Parmesan (Girolamo Francesco Mazzola), 1503-1540, école de Parme, Italien. *La Vierge au long cou*, vers 1535.
Huile sur panneau de bois, 216 x 132 cm.
Musée des Offices, Florence. Maniérisme

Une figure quelque peu énigmatique de la Madone et de son fils fut créée par l'artiste maniériste le Parmesan. Appelée La Vierge au long cou et peinte vers 1534, cette œuvre représente au centre une Madone imposante. Le corps étiré et en position assise, elle porte l'Enfant Jésus nu sur ses genoux. Un groupe d'anges lui tient compagnie, tandis que le spectateur peut apercevoir une colonne sur pied, dans une profondeur d'espace considérable. Une silhouette dont la taille est réduite de façon disproportionnée se situe près de la colonne. La Madone a le regard d'une dame aristocratique ou d'une reine, et son caractère divin est éclipsé par son humanité.

245

247

246

Primatice (Francesco Primaticcio)
(Bologne, 1504 – Paris, 1570)

Le Primatice eut pour maître Giulio Romano, le plus célèbre héritier de Raphaël. Il commença à collaborer avec lui, en 1526, à Mantoue, puis, en 1532, il fut envoyé par son maître à la cour de France, au château de Fontainebleau, afin de travailler pour François Ier. Là, il rencontra un autre peintre italien : Rosso Fiorentino, arrivé en 1530. Les deux italiens sont connus pour avoir introduit l'art de la Haute Renaissance en France, et leur courant se fait appeler l'école de Fontainebleau.

Lorsque Rosso mourut en 1540, le Primatice devint le maître des nombreux artistes travaillant à la décoration du château.

Peintre du roi, il était aussi architecte et sculpteur. Il organisa son atelier comme celui de ses anciens maîtres Romano et Raphaël, dessinant et concevant, mais laissant la réalisation à ses talentueux assistants. Ses travaux les plus fameux dans le château sont la galerie de François Ier et le plafond de la salle de bal.

Artiste virtuose et ambitieux, le Primatice développa un art érudit mêlé de ravissement sensuel et d'héroïsme épique. Il mit en scène un univers de dieux et de héros. Ses formules gracieuses et séduisantes, créatives et poétiques, et sans précédent, fondèrent un style primaticien qui se répandit à travers l'Europe.

248

245. Hans Holbein le Jeune, 1497-1543, Allemand.
Anne de Clèves, reine d'Angleterre, 1539. Tempera sur papier appliqué sur toile, 65 x 48 cm. Musée du Louvre, Paris. Renaissance du Nord

246. Francesco Primatice, 1504-1570,première école de Fontainebleau, Italien.
La Sainte Famille avec sainte Elisabeth et saint Jean-Baptiste, 1541-1543. Huile sur ardoise, 43,5 x 31 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Maniérisme

247. Hans Holbein le Jeune, 1497-1543, Allemand. *Portrait d'Henri VIII,* vers 1539. Tempera sur panneau de bois, 89 x 75 cm.
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome. Renaissance du Nord

248. Jacopo Bassano, vers 1510-1592, école vénitienne, Italien.
L'Adoration des Mages, vers 1550. Huile sur toile, 183 x 236 cm.
National Gallery of Scotland, Edimbourg. Haute Renaissance

Fils de Francesco Bassano l'Ancien, Jacopo da Ponte adopta certaines caractéristiques du style de son père que l'on retrouve dans ses peintures religieuses.

249. Marinus Claesz van Reymerswaele, 1493-1567, Flamand.
Le Changeur et sa femme, 1539. Huile sur panneau de bois, 83 x 97 cm.
Musée du Prado, Madrid. Renaissance du Nord

Cette peinture est très semblable à celle de Quentin Matsys sur le même sujet.

249

Il Bronzino (Agnolo di Cosimo)
(Florence, 1503-1572)

Peintre maniériste florentin, le Bronzino, dont le surnom dérive peut-être de son teint foncé, fut l'élève et le fils adoptif de Pontormo. S'il garda l'obsession presque maladive de son maître pour la précision du dessin, il y ajouta un usage très personnel de la couleur, appliquée d'une façon légère et compacte produisant un aspect vernis.

Il excella en tant que portraitiste à la cour du duc Côme Ier de Médicis, dont il fut le peintre officiel pendant la majeure partie de sa carrière, mais il eut moins de succès avec sa peinture religieuse. En fait, il peignait le genre de représentations religieuses qui faisait la mauvaise réputation du maniérisme. Mais il était doué pour le nu, comme on peut le constater dans son *Allégorie avec Vénus et Cupidon*. Son œuvre marqua l'évolution du portrait de cour européen pendant un siècle, grâce à un type de représentation froid et dépourvu d'émotions, conférant au modèle une assurance presque insolente.

250

250. Agnolo Bronzino, 1503-72, école florentine, Italien.
Allégorie du Triomphe de Vénus, 1540-1550. Tempera d'œuf et huile sur bois, 146,5 x 116,8 cm. National Gallery, Londres. Maniérisme

Ce tableau fut envoyé au roi de France en 1568, son caractère érotique et érudit seyant au goût du souverain. Le caractère érotique de cette peinture nous est présenté sous couvert d'une allégorie moralisatrice.

251. Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti), 1475-1564, école florentine, Italien. *La Crucifixion de saint Pierre,* 1546-1550. Fresque, 625 x 662 cm. Chapelle Pauline, Palais Pontifical du Vatican. Haute Renaissance

252. Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti), 1475-1564, école florentine, Italien. *La Conversion de saint Paul,* 1542-1545. Fresque, 625 x 661 cm. Chapelle Pauline, Palais Pontifical du Vatican. Haute Renaissance

253. Agnolo Bronzino, 1503-1572, école florentine, Italien. *Portrait d'Eleonora de Tolède avec son fils Giovanni de Medici*, 1545. Huile sur panneau de bois, 115 x 96 cm. Musée des Offices, Florence. Maniérisme

251

252

253

254

255

Lucas Cranach l'Ancien
(Kronach, 1472 – Weimar, 1553)

La diversité de l'œuvre de Cranach et la connaissance qu'avait le peintre du climat politique et économique de son temps, en font l'un des plus grands artistes de la Renaissance. Il développa un nombre important de techniques picturales réutilisées ensuite par de nombreux artistes. Son style, s'approchant du maniérisme, et la richesse de sa palette sont aisément identifiables dans ses nombreux portraits de monarques, cardinaux, courtisans, réformateurs religieux, humanistes et philosophes. Il peint également des retables, des scènes mythologiques et des allégories, et est particulièrement connu pour ses scènes de chasse. Dessinateur talentueux, il exécuta de nombreuses gravures sur des thèmes aussi bien religieux que séculiers. En tant que peintre de cour, il fut impliqué dans des tournois et bals masqués. En conséquence, il conçut de nombreux costumes, armoiries, meubles et armes de parade.

254. Titien (Vecellio Tiziano), 1490-1576, école vénitienne, Italien.
Portrait de Paul III et ses cousins Alessandro et Ottavio Farnese, vers 1546.
Huile sur toile, 200 x 127 cm. Galleria Nazionale di Capodimonte, Naples.
Haute Renaissance

Ce triple portrait de Paul III et de ses neveux Alessandro et Ottavio Farnese saisit la nature profonde des modèles. Les mouvements libres des personnages, le visage ramassé et émacié de Paul III contribuent à la qualité extraordinaire de ce groupe.

255. Lucas Cranach l'Ancien, 1472-1553, Allemand.
Fontaine de Jouvence, 1546. Huile sur panneau de tilleul, 122,5 x 186,5 cm.
Staatliche Museen, Alte Meister, Berlin. Renaissance du Nord

Dernier grand ouvrage de Cranach, la fontaine agrémentée des bustes de Vénus et de Cupidon est une sorte de « fonts baptismaux de l'amour » seulement accessible aux femmes. Ses eaux rajeunissent, la source est la limite entre la vie et la mort. Sur la rive droite s'étend le jardin de l'amour ; sur la rive opposée, s'amoncellent de monstrueux rochers et des arbres morts.

256

257. Tintoret (Jacopo Robusti), 1518-1594, école vénitienne, Italien.
Suzanne au bain, vers 1560-1562. Huile sur toile, 146,6 x 193,6 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne. Maniérisme

Le Tintoret parvint à préserver les couleurs et la lumière de la tradition vénitienne, et déclara même qu'il aspirait à associer les couleurs de Titien à la qualité du dessin de Michel-Ange. La peinture décrit une scène de l'Ancien Testament, où Susanne est surprise dans son bain par deux intrus.

257

256. Pieter Bruegel l'Ancien, vers 1525-1569, Flamand.
Les Proverbes flamands, 1559. Huile sur panneau de chêne, 117 x 163 cm.
Gemäldegalerie, Alte Meister, Berlin. Renaissance du Nord

258. Titien (Vecellio Tiziano), 1490-1576, école vénitienne, Italien.
Portrait équestre de Charles Quint, 1548. Huile sur toile, 332 x 279 cm.
Musée du Prado, Madrid. Haute Renaissance

Portraitiste de talent, Titien devint le peintre attitré de Charles Quint qui le considérait comme le plus prestigieux peintre de portraits de l'époque. Il exerça par la suite une grande influence sur Rubens dans ce genre de peinture. L'originalité de cette peinture tient à son décor. Charles Quint est représenté en entier et en action, dans une pose triomphale et noble, commémorant sa victoire sur les protestants en 1547. Titien réalise un portrait réaliste de son sujet, n'hésitant pas à dépeindre le visage flétri du roi dans ses vieux jours.

259. Cecchino del Salviati (Francesco de' Rossi), 1510-1563, école florentine, Italien. *Caritas*, vers 1556. Huile sur panneau de bois, 156 x 122 cm.
Musée des Offices, Florence. Maniérisme

260. Maître de l'Ecole de Fontainebleau, 1525-1575, deuxième Ecole de Fontainebleau, Français. *Diane chasseresse*, vers 1555. Huile sur toile, 191 x 132 cm. Musée du Louvre, Paris

Les proportions du modèle rappellent le maniérisme de la première école de Fontainebleau, fondée par Rosso Fiorentino et Primatice. Mais le paysage de l'arrière-plan est caractéristique de la manière de la seconde école de Fontainebleau, annonçant la peinture française du paysage du XVII^e siècle. Cette œuvre anonyme est néanmoins très caractéristique de la seconde école de Fontainebleau par ses références à l'art flamand et italien.

258

259

Titien (Tiziano Vecellio)
(Pieve di Cadore, 1488 – Venise, 1576)

Titien fut à la fois génial et chanceux, cheminant, serein et solitaire, à travers sa longue existence de faste et de splendeur. Les détails du début de sa vie sont assez incertains. Il était issu d'une vieille famille, né à Pieve dans la région montagneuse de Cadore. Lorsqu'il eut onze ans, on l'envoya à Venise, où il devint l'élève de Gentile Bellini, puis de son frère, Giovanni Bellini. Par la suite, il travailla avec le grand artiste Giorgione. Il réalisa d'importantes fresques à Venise et Padoue, et des commandes en France pour François Ier (1494-1547), en Espagne pour Charles Quint (1500-1558). Son Portrait équestre de Charles Quint (1549) symbolise la victoire militaire sur les princes protestants de 1547. Titien se rendit alors à Rome pour satisfaire des commandes que lui avait passées le pape Paul III (1534-1549), puis en Espagne pour travailler exclusivement pour le roi Philippe II (1527-1598). Aucune vie d'artiste n'est jamais aussi entièrement et durablement superbe, et il en va de même du caractère de son œuvre. Il excellait dans l'art du portrait, du paysage, et dans la représentation de sujets religieux et mythologiques. Dans chacun de ces domaines il connut des rivaux, mais il doit sa réputation à ses talents multiples ; c'était un artiste aux dons universels, un génie polyvalent, constant, serein et digne. Les beautés étendues de Titien, qu'elles s'appellent Vénus ou Danaé, comptent parmi les plus originales créations de l'école vénitienne et, en particulier, de ses grands maîtres, dont il fait partie avec Giorgione. Elles diffèrent radicalement des nus florentins, généralement en pied, ressemblant parfois, par la précision extrême de leurs contours, aux œuvres précieuses d'un orfèvre ou encore au somptueux marbre d'un sculpteur.

260

261

262

261. Jacopo Bassano, vers 1510-1592, école vénitienne, Italien.
La Crucifixion, 1562. Huile sur toile, 315 x 177 cm.
Museo Civico, Trévise. Haute Renaissance

262. Sofonisba Anguissola, vers 1532-1625, Italien.
Autoportrait au chevalet, 1556. Huile sur panneau de bois, 66 x 57 cm.
Musée Zamek, Lancut. Maniérisme

Sofonisba Anguisciola, inspirée par la légende de saint Luc artiste, se représenta elle-même face à son chevalet et peignant la Madone à l'Enfant. Son visage rond est tourné vers Marie invisible et le spectateur. La peinture sur son chevalet (quelques historiens de l'art pensent que l'œuvre dans l'œuvre existait vraiment) montre une Madone assise et penchée vers son enfant, qui se tient près d'elle. La Vierge embrasse tendrement son Fils bien-aimé. Anguisciola utilisait le thème populaire de ce baiser de la Vierge pour transmettre le message de l'amour profond et suprême que la Mère de l'Eglise a pour son enfant et, par conséquent, pour tous ses enfants humains.

263. Pieter Aertsen, 1508-1575, Néerlandais. *Le Repas des Paysans*, 1556.
Huile sur panneau de bois, 142,3 x 198 cm.
Musée Mayer van den Bergh, Anvers. Renaissance du Nord

Tout comme Bruegel, Aersten s'intéresse à un réalisme national et rustique.

263

264

264. Véronèse (Caliari Paolo), 1528-1588, école vénitienne, Italien. *Les Noces de Cana*, vers 1562-1563. Huile sur toile, 677 x 994 cm. Musée du Louvre, Paris. Maniérisme

Né à Vérone, cité ouverte au développement du maniérisme, Paolo Caliari, dit Véronèse, conserva néanmoins un style indépendant. Contrairement à Titien avec ses peintures dramatiques et réalistes, les œuvres de Véronèse traduisent la contemplation joyeuse de la beauté. Influencé par Mantegna, il puisa aussi son inspiration dans certaines nuances de couleurs héritées du gothique. Ses voyages à Mantoue lui firent rencontrer Michel-Ange et Raphaël, et, plus tard, le Corrège.

Les Noces de Cana, *commandées dans l'optique de la reconstruction du couvent des bénédictins de San Giorgio Maggiore à Venise, en décoraient le réfectoire. A cette époque, Véronèse avait déjà assis sa réputation dans la cité, ayant réalisé la décoration de l'église San Sebastiano et du palais des Doges. La scène représente le premier miracle du Christ, mais transposé dans le cadre d'une fête vénitienne, magnifiée par l'architecture. Pour celle-ci, Véronèse puise son inspiration dans les constructions contemporaines de Palladio et multiplie les points de fuite. Les colonnes affichent trois ordres architectoniques : le dorique, le corinthien et le ionique. Le peintre utilise des pigments précieux, importés d'Orient. La richesse des couleurs est un trait important de la peinture vénitienne. Cette toile, restaurée entre 1990 et 1992, a retrouvé ses couleurs d'origine.*

Véronèse (Paolo Caliari)
(Vérone, 1528 – Venise, 1588)

Véronèse fut l'un des grands maîtres de la Renaissance tardive de Venise avec Titien et le Tintoret, les trois formant une sorte de triumvirat. Paolo Caliari fut appelé Véronèse d'après sa ville natale de Vérone. Il est connu pour ses œuvres aux couleurs sublimes et pour les ornements illusionnistes de ses fresques, comme de ses huiles. Ses vastes représentations de faits bibliques, exécutées pour les réfectoires de couvents de Venise et de Vérone, sont particulièrement acclamées (comme *Les Noces de Cana*). Il peignit également de nombreux portraits, des retables et des tableaux historiques et mythologiques. Il dirigea un atelier familial qui continua de fonctionner après sa mort. Bien qu'ayant extrêmement bien réussi, son influence immédiate fut limitée. Toutefois, par son traitement de la couleur et de la perspective, Véronèse fut un exemple aussi bien pour le maître baroque flamand, Pieter Paul Rubens, que pour les peintres vénitiens du XVIII[e] siècle, en particulier Tiepolo. Ses tableaux sont d'une sobriété tout en retenue. L'objectif de sa peinture est immédiatement évident. Certains diront que cette évidence est le propre de la peinture, que « l'art pour l'art » devrait être le seul objet du peintre, que la représentation de tout ce qui n'est pas visible à l'œil quitte le domaine de l'art, et que la préférence qu'éprouvent tant de gens pour un tableau qui interpelle non seulement notre regard, mais aussi notre intellect ou notre sensibilité poétique et dramatique, est la preuve d'un goût vulgaire qui confond la peinture avec l'illustration. La meilleure réponse à cela est que les plus grands artistes de toutes les périodes ont essayé de renforcer la splendeur des simples apparences par quelque chose qui séduisait l'esprit aussi bien que l'âme des hommes.

265

266

267

268

269

265. Tintoret (Jacopo Robusti), 1518-1594, école vénitienne, Italien.
Saint Marc libérant l'esclave, vers 1565. Huile sur toile, 415 x 541 cm.
Galleria dell' Accademia, Venise. Maniérisme

266. Pieter Bruegel l'Ancien, vers 1525-1569, Flamand.
La Tour de Babel, 1563. Huile sur panneau de bois, 114 x 155 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne. Renaissance du Nord

267. Pieter Bruegel l'Ancien, vers 1525-1569, Flamand.
Les Chasseurs dans la neige, 1565. Huile sur panneau de bois,
117 x 162 cm. Kunsthistorisches Museum , Vienne. Renaissance du Nord

268. Joachim Beuckelaer, vers 1530-1573, Flamand.
Au Marché, 1564. Huile sur toile, 128 x 166 cm.
Musée des Beaux Arts de Pouchkine, Moscou. Renaissance du Nord

269. Véronèse (Caliari Paolo), 1528-1588, école vénitienne, Italien.
Le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, 1562.
Huile sur toile, 130,5 x 130 cm. Musée Fabre, Montpellier. Maniérisme

Dans ce tableau, Véronèse travailla autant les couleurs que la qualité du dessin, ce qui illustre bien la peinture vénitienne.

270

Le Tintoret (Jacopo Robusti)
(Venise, 1518 –1594)

Son père exerçant la profession de teinturier de soie (*tintore*), le Tintoret reçut dans sa jeunesse le surnom de « petit teinturier », « Il Tintoretto ». Le Tintoret devint le maniériste italien le plus important de l'école vénitienne. Saint Marc, le saint patron de Venise, est le thème de deux de ses œuvres majeures, dont la plupart était d'inspiration religieuse.

Au sujet de sa carrière, une histoire nous raconte que les membres de la Scuola di San Rocco passèrent au Tintoret une commande pour deux tableaux destinés à leur église, puis l'invitèrent à concourir aux côtés de Véronèse et d'autres pour la décoration du plafond de l'entrée de leur école. Le jour venu, les peintres présentèrent leurs esquisses, mais le Tintoret, lorsqu'on demanda à voir les siennes, retira un voile du plafond et les exhiba déjà peintes. « Nous avions demandé des croquis », dirent-ils. « C'est la façon », répondit-il « dont je fais les miens. » Les membres continuèrent néanmoins à protester, c'est pourquoi il leur offrit l'œuvre que, d'après les règles de leur ordre, ils ne pouvaient refuser. Enfin, ils lui soutirèrent la promesse de peindre pour eux toutes les œuvres qu'ils voudraient. C'est ainsi qu'il passa le reste de sa vie à couvrir leurs murs de soixante compositions de grand format. Ce qui caractérise par-dessus tout le Tintoret, c'est l'énergie phénoménale et la force impétueuse qui se dégagent de son travail et qui lui valurent le sobriquet « Il Furioso » de ses contemporains. Il peignit tant d'œuvres et à des échelles si grandes, que certaines trahissent les effets d'une hâte excessive et d'une extravagance, qui incitèrent Annibale Carracci à dire que « si le Tintoret était l'égal de Titien, il était souvent moins bon que le Tintoret ».

Le principal intérêt de son œuvre est son amour pour le raccourci, et on dit que pour s'aider lui-même dans l'élaboration des poses complexes qu'il préférait, le Tintoret avait l'habitude de réaliser des petites figures de cire qu'il disposait sur un plateau pour les soumettre ensuite à l'éclairage de projecteurs en quête d'effets d'ombre et de lumière pour sa composition. Cette méthode explique les répétitions fréquentes des mêmes personnages dans ses œuvres, vus sous des angles différents.

270. Tintoret (Jacopo Robusti), 1518-1594, école vénitienne, Italien.
Crucifixion (détail), 1565. Huile sur toile, 536 x 1224 cm.
Scuola di San Rocco, Venise. Maniérisme

Le Tintoret propose ici une représentation de la Crucifixion : bien que le Christ soit sur la Croix, la vie ne semble pas s'être arrêtée. Trois soldats romains jouent les vêtements du Christ aux dés et d'autres personnages sont dépeints vacants à diverses occupations.

Pieter Bruegel, l'Ancien
(près de Breda, 1525 – Bruxelles, 1569)

Pieter Bruegel fut le premier membre important d'une famille d'artistes, actifs durant quatre générations. D'abord dessinateur avant de devenir peintre, il peignit des thèmes religieux, comme *la Tour de Babel*, avec des couleurs extrêmement vives. Influencé par Jérôme Bosch, il s'attela à de vastes scènes complexes décrivant la vie paysanne et des allégories bibliques ou spirituelles, souvent peuplées de sujets plongés dans des actions très variées. Pourtant, ces scènes ont en commun une intégrité informelle et un certain humour. A travers son œuvre, il introduisit un nouvel esprit d'humanité. Ami des humanistes, Bruegel composa de véritables paysages philosophiques au cœur desquels l'Homme accepte passivement son destin, prisonnier du temps qui passe.

271

272

273

271. Pieter Bruegel l'Ancien, vers 1525-1569, Flamand. *Le Dénombrement de Bethléem*, 1566. Huile sur panneau de chêne, 115,5 x 163,5 cm.
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Renaissance du Nord

272. Pieter Bruegel l'Ancien, vers 1525-1569, Flamand.
Mariage paysan, 1568. Huile sur panneau de bois, 114 x 164 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne. Renaissance du Nord

273. Pieter Bruegel l'Ancien, vers 1525-1569, Flamand.
Le Pays de Cocagne, 1566. Huile sur panneau de bois, 52 x 78 cm.
Alte Pinakothek, Munich. Renaissance du Nord

274

Giuseppe Arcimboldo
(Milan, 1530 environ –1593)

A ses débuts, les contemporains d'Arcimboldo n'auraient pas pu imaginer qu'il allait réaliser ce qui le rend célèbre aujourd'hui. Ses œuvres juvéniles étaient habituellement destinées aux cathédrales de Milan ou de Monza, mais c'est à partir de 1562, quand il fut convoqué à la cour impériale de Prague, que son style et ses sujets changèrent. Pour la cour, il imagina des fantaisies originales et grotesques faites de fleurs, de fruits, d'animaux et d'objets assemblés pour former un portrait humain. Certains étaient de nature satyrique, et d'autres des personnifications allégoriques. Si son travail est aujourd'hui considéré comme une curiosité du XVI^{e} siècle, il puise en réalité ses racines dans le contexte de la fin de la Renaissance. A cette époque, les collectionneurs et les scientifiques commencèrent à prêter plus d'attention à la nature, recherchant des curiosités naturelles à exposer dans leurs cabinets de curiosité.

274. Véronèse (Caliari Paolo), 1528-1588, école vénitienne, Italien.
Le Repas chez Levi, 1573. Huile sur toile, 555 x 1280 cm.
Galleria dell'Accademia Venise. Maniérisme

Peinte pour le réfectoire du couvent, cette œuvre, intitulée à l'origine La Cène, *fut dénommée* Le Repas chez Levi *suite aux objections de l'Inquisition.*

275. Niccolò dell' Abbate, 1510-1571, Italien. *L'Enlèvement de Perséphone,*
1552-1570. Huile sur toile, 196 x 216 cm. Musée du Louvre, Paris. Maniérisme

276. Giuseppe Arcimboldo, 1527-1593, Italien. *L'Eté,* vers 1573.
Huile sur toile, 76 x 64 cm. Musée du Louvre, Paris. Maniérisme

277. Alonzo Sánchez Coello, 1531-1588, Espagnol.
L'Infante Isabella Clara Eugenia, après 1570. Huile sur toile, 116 x 102 cm.
Musée du Prado, Madrid. Haute Renaissance

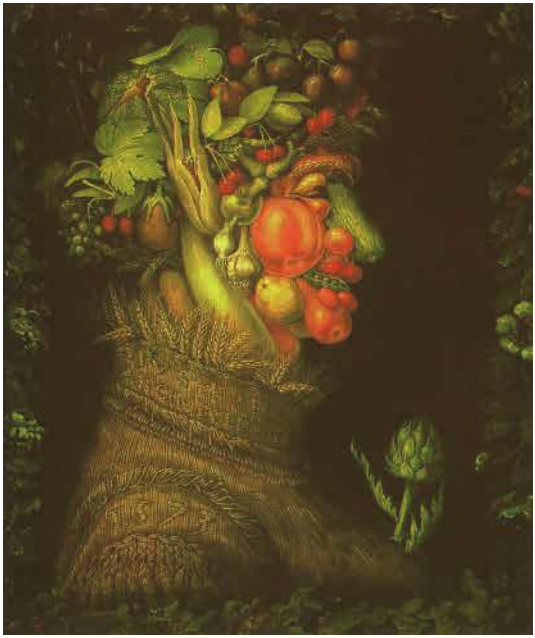
278. Giuseppe Arcimboldo, 1527-1593, Italien. *Le Printemps,* vers 1573.
Huile sur toile, 76 x 64 cm. Musée du Louvre, Paris. Maniérisme

275

Arcimboldo produisit sa première série de Saisons sous le patronage de Maximilien II, à la cour des Habsbourg de Vienne, créant des portraits faits de fruits, de fleurs, de poissons et autres objets inanimés.

279. François Clouet, vers 1505-1572, Français.
La Dame au bain, vers 1571. Huile sur panneau de bois, 92,1 x 81,3 cm.
The National Gallery of Art, Washington, D.C. Maniérisme

Une nourrice allaite un bébé, tandis qu'une femme nue réfléchit à ce qu'elle va écrire avec l'instrument qu'elle tient dans sa main droite. Un enfant espiègle est sur le point de saisir un fruit dans la coupe placée sur la planche recouvrant partiellement la baignoire. L'activité domestique se poursuit ailleurs, les rideaux brièvement tirés en arrière permettent d'entrevoir un court moment d'intimité de la vie de cette femme. Le tableau contient plusieurs symboles d'espoir en l'avenir, comme la fenêtre ouverte, la nourrice allaitant, les fleurs de printemps et l'allégresse de la nourrice. L'équilibre et l'interpolation des nombreuses formes circulaires et ovales de l'œuvre sont obtenus grâce à quelques fortes lignes horizontales.

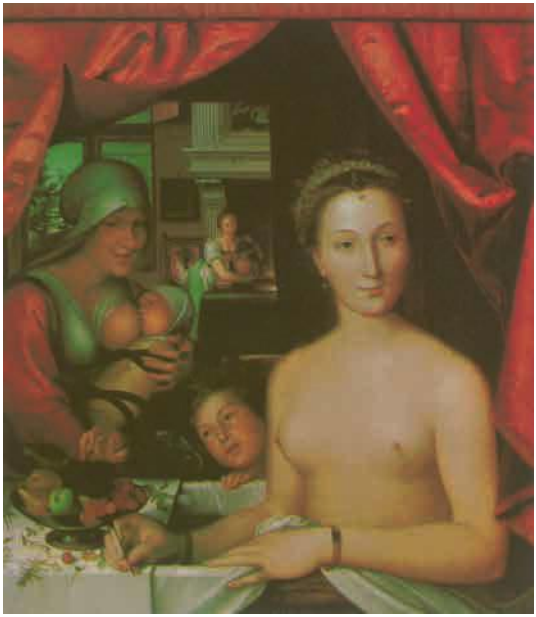


276

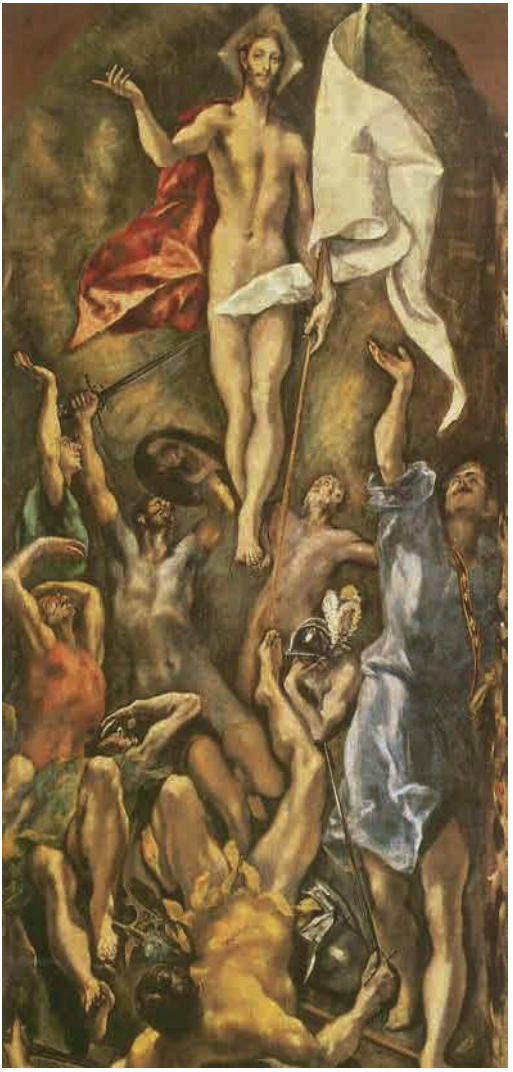
278

277

279



280



281

280. Tintoret (Jacopo Robusti), 1518-1594, école vénitienne, Italien.
Le Christ chez Marthe et Marie, vers 1580. Huile sur toile, 197,5 x 131 cm.
Alte Pinakothek, Munich. Maniérisme

281. El Greco (Domenikos Theotokópoulos), 1541-1614, Né en Crète mais considéré comme Espagnol. *La Résurrection du Christ,* vers 1590.
Huile sur toile, 275 x 127 cm. Musée du Prado, Madrid. Maniérisme

El Greco (Domenikos Theotokopoulos)
(Crète, 1541 – Tolède, 1614)

« Le Grec » était un peintre d'icônes qui émigra à Venise en 1567. Là, il commença à mêler ses influences byzantines avec celles des maîtres de la Haute Renaissance italienne. Il étudia auprès de Titien et fut influencé par le Tintoret. Trois ans plus tard, il s'installa à Rome pour environ deux ans, puis se rendit à Madrid et, par la suite, établit sa résidence définitive à Tolède, où il mourut. Ce fut en Espagne qu'il manifesta un intérêt pour les sujets spécifiquement catholiques. Les corps étirés et les agencements de couleurs inhabituels devinrent ses traits distinctifs.

282. El Greco (Domenikos Theotokópoulos), 1541-1614, Né en Crète 0mais considéré comme Espagnol. *L'Enterrement du Comte d'Orgaz,* 1586-1588.
Huile sur toile, 480 x 360 cm. Eglise de Santo Tomé, Tolède. Maniérisme

Au centre géométrique du tableau, on aperçoit l'ange gardien du bienfaiteur décédé accompagnant le comte vers Marie, tandis que Jean-Baptiste plaide pour lui auprès de Jésus ressuscité. Saint Pierre est là, observant la scène et tenant les clefs du Paradis de façon décontractée, comme pour indiquer qu'elles ne sont qu'un symbole. Quelque part dans la foule de saints célestes (en haut à droite), on peut reconnaître le roi Philippe II d'Espagne, tâche certainement plus facile pour ses contemporains. En bas, le corps du comte repose dans les bras de saint Augustin, revêtu de la tenue d'évêque, assisté par saint Etienne, le premier martyr. Tout en haut, la partie céleste de l'œuvre donne une impression dynamique, mais plutôt sombre; la moitié terrestre est statique et introspective.

282

283

284

285

283. Véronèse (Caliari Paolo), 1528-1588, Italien.
L'Adoration des Mages, après 1571. Huile sur toile, 206 x 455 cm.
Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Maniérisme, école vénitienne

284. Annibal Carrache, 1560-1609, Italien. *La Pêche*, vers 1585-1588.
Huile sur toile, 136 x 255 cm. Musée du Louvre, Paris. Classicisme

285. Baroche (Federico Barocci), 1526-1612, Italien. *La Fuite d'Enée de Troie (2de version)*, 1598. Huile sur panneau de bois, 184 x 258 cm.
Galleria Borghese, Rome. Maniérisme

Egalement influencé par Raphaël, Barocci fut le plus grand peintre entre le Corrège et le Caravage. La Fuite d'Enée *est son seul sujet d'inspiration classique connu.*

286

286. Caravage (Michelangelo Merisi), 1571-1610, Italien. *Bacchus,* vers 1596. Huile sur toile, 95 x 85 cm. Musée des Offices, Florence. Baroque

C'est la première fois dans l'histoire de la peinture que le thème de Bacchus est utilisé comme prétexte pour réunir des objets tels que des fruits et un verre de vin. C'est une des premières œuvres du Caravage, mais elle présente déjà des éléments du style de l'artiste, tels le « ténébrisme » de l'arrière-plan sombre, le visage androgyne du joueur de luth ou la nature morte au premier plan.

287

287. Maître de l'Ecole de Fontainebleau, 1525-1575, Français.
Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars, 1594. Huile sur panneau de bois, 96 x 125 cm. Musée du Louvre, Paris, deuxième Ecole de Fontainebleau

Le geste ostentatoire est supposé sous-entendre la maternité de Gabrielle d'Estrées qui donna naissance à un bâtard d'Henri IV, César de Vendôme, en1594. Elle tient un anneau, symbole de son amour pour le roi et du mariage qu'il lui promit.

288. Abraham Bloemaert, 1566-1651, Néerlandais.
Judith avec la tête d'Holopherne, 1593. Huile sur bois, 44 x 34 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Maniérisme

Bloemaert fut particulièrement influencé par le peintre Frans Floris. La dimension dramatique montre également l'influence du clair-obscur du Caravage.

289. Caravage (Michelangelo Merisi), 1571-1610, Italien.
Repas avec les pèlerins d' Emmaüs, 1601. Huile et tempera d'œuf sur toile, 141 x 196,2 cm. National Gallery, Londres. Baroque

288

289

290

291

LE CARAVAGE (MICHELANGELO MERISI)
(CARAVAGGIO, 1571 – PORTO ERCOLE, 1610)

Après avoir séjourné à Milan durant son apprentissage, Michelangelo Merisi arriva à Rome en 1592. Là, il commença à peindre en faisant preuve de réalisme et de psychologie dans la représentation de ses modèles. Le Caravage était aussi versatile dans sa peinture que dans sa vie. Lorsqu'il répondait à de prestigieuses commandes de l'Eglise, son style dramatique et son réalisme étaient considérés comme inacceptables. Le clair-obscur existait bien avant que le Caravage n'arrive sur scène, mais ce fut lui qui établit définitivement cette technique, obscurcissant les ombres et rivant son sujet à la toile par un rayon de lumière aveuglant. Son influence fut immense, et se propagea d'abord grâce à ses disciples plus ou moins directs. Célèbre de son vivant, le Caravage exerça une immense influence sur l'art baroque. Les écoles génoise et napolitaine s'inspirèrent de son style, et le grand développement de la peinture espagnole au XVII[e] siècle était en liaison directe avec ces écoles. Dans les générations ultérieures, les peintres les plus doués oscillèrent toujours entre la vision du Caravage et celle de Carracci.

292

290. Caravage (Michelangelo Merisi), 1571-1610, Italien.
Garçon à la corbeille de fruits, vers 1595. Huile sur toile, 70 x 67 cm.
Galleria Borghese, Rome. Baroque

Le sujet de cette peinture est résolument le panier de fruits. Le modèle et le panier de fruits sont éclairés par une étrange lumière projetée en diagonale, caractéristique du style de l'artiste.

291. Caravage (Michelangelo Merisi), 1571-1610, Italien.
La Diseuse de bonne aventure, vers 1594. Huile sur toile, 99 x 131 cm.
Musée du Louvre, Paris. Baroque

Dans la première période de sa carrière, le Caravage dépeint souvent des personnages humbles, des anti-héros, dans des tableaux non historiques. L'artiste se concentre sur la sensualité des personnages dans cette nouvelle représentation du thème.

292. El Greco (Domenikos Theotokópoulos), 1541-1614, Né en Crète mais considéré comme Espagnol. *Portrait d'un cardinal, probablement le cardinal Don Fernando Niñà de Guevara,* 1600. Huile sur toile, 170,8 x 108 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York. Maniérisme

293

XVII^{e} Siècle

En Europe, le début du XVII^{e} siècle est marqué par la guerre de Trente ans (1618-1648). Le Saint-Empire romain germanique et l'Empire ottoman étaient engagés dans le conflit aux côtés de la France, de l'Espagne, de la Suède, du Danemark, des Pays-Bas, de l'Allemagne, de l'Autriche et de la Pologne. Bien qu'il y ait eu de nombreuses raisons locales à la guerre, la principale fut le désaccord entre les catholiques et les protestants. Cette guerre, qui prit fin avec le traité de Westphalie en 1648, apporta la liberté de culte dans une grande partie de l'Europe et entraîna la création d'Etats nations. A la fin du XVII^{e} siècle, la terre avait été presque entièrement explorée, et l'expansion du commerce avait induit un certain raffinement des pratiques du négoce, comme le fait de posséder de l'argent sur un compte, institué par la Banque d'Amsterdam en 1609. La cartographie, la construction navale et la traite des esclaves suscitèrent un accroissement de la prospérité des marchés européens, augmentant ainsi les revenus d'une nouvelle classe fortunée qui favorisait les arts et recherchait les produits de luxe dans une démarche consumériste ostentatoire.

Le XVII^{e} siècle est universellement connu comme l'âge du baroque, mais connut des spécificités locales et nationales. Le baroque italien était encore massivement soutenu par l'Eglise catholique, tout comme les œuvres espagnoles et flamandes produites dans ce style. Toutefois, sa forme septentrionale, se rapprochant de la nouvelle classe protestante aisée, favorisait les thèmes séculiers et les portraits de groupes, dépeignant les membres de corporations ou de milices civiles, chargées de protéger le Nord de l'autorité espagnole, au moment des révoltes séparatistes aux Pays-Bas.

En Italie, la période baroque fut caractérisée par le mouvement de la Contre-Réforme, déclenché par le clergé catholique et par les édits promulgués lors du concile de Trente (1545-1563), au cours duquel l'institution ecclésiastique insista sur l'usage d'images dans l'enseignement religieux. L'ordre des Jésuites exerça une puissante influence sur l'art baroque, due à la canonisation de saint Ignace de Loyola, en 1622, et à la popularité de son texte fondateur, les *Exercices Spirituels*. Les principes de l'art baroque catholique étaient la théâtralité, la sensualité, la ferveur, le mouvement et la recherche d'un impact dramatique sur le spectateur. L'Eglise avait perdu beaucoup de son pouvoir avec la Réforme. Elle tentait alors désespérément de regagner le cœur des masses en attirant les fidèles par des campagnes de construction censées étendre le corps de l'église, souvent de façon tout à fait littérale, en agrandissant les nefs pour y accueillir un public plus vaste, comme à Saint-Pierre de Rome ou à l'église mère des Jésuites, *Il Gesù*.

La République hollandaise, fondée après la reconnaissance officielle des Provinces unies des Pays-Bas par le traité de Westphalie, était essentiellement protestante, pour ne pas dire majoritairement calviniste. C'est pourquoi, tandis que le pays connaissait un succès économique sans pareil, l'art destiné au culte subissait toujours une censure puritaine. Le nombre des commandes religieuses y était donc inférieur à celui de la France, de l'Italie ou de l'Espagne en cette période baroque. Les peintures de genre hollandaises étaient bien plus courantes.

En France, l'absolutisme fournit un environnement stimulant pour un classicisme à la française, qui vit le jour sous le patronage de Louis XIV (r. 1661-1715). Le parc et les bâtiments de Versailles révélaient son goût du rationalisme et du contrôle. Le style classique français fut déterminé par la fondation, en 1648, de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Sur le plan scientifique, la période fut marquée par la remarquable invention du télescope par Galilée en 1609, qui aida Johannes Kepler à fonder ses lois régissant le mouvement des planètes entre 1609 et 1619. Entre-temps, le *Discours de la Méthode* de René Descartes fut publié en 1637, tandis que Blaise Pascal s'adonnait avec passion à l'étude des statistiques et des probabilités. Après la fondation de la Royal Society à Londres en 1662, ce fut au tour de Sir Isaac Newton d'élaborer ses lois du mouvement et de la gravitation en 1687.

293. Caravage (Michelangelo Merisi), 1571-1610, Italien. *La Mort de la Vierge*, 1601-1605/1606. Huile sur toile, 369 x 245 cm. Musée du Louvre, Paris.

Cette peinture, très admirée par Rubens, fut refusée par son commanditaire à cause de son manque de conformisme (on soupçonnait la Vierge d'être inspirée d'une prostituée, ses jambes étant exposées et son corps boursouflé trop réaliste).

294

295

Pierre Paul Rubens
(Siegen, 1577 – Anvers, 1640)

L'art éclectique dont rêvait Carracche fut réalisé par Rubens avec l'aisance du génie, et pourtant le problème était bien plus compliqué pour un homme du Nord, désireux d'y ajouter cette fusion des esprits flamand et latin, dont les tentatives plutôt pédantes du romanisme n'avaient fait que révéler la difficulté. Il y parvint pourtant sans rien perdre de sa personnalité débordante, de son imagination et de ses magnifiques découvertes personnelles en matière de couleurs.

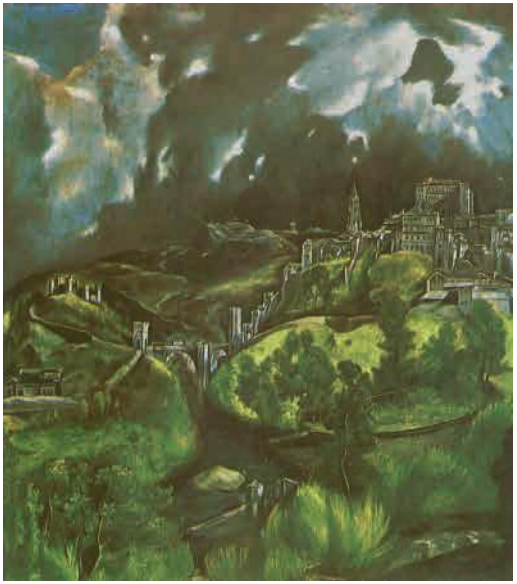
Rubens, le plus grand représentant de l'exubérante peinture baroque, prit chez les Italiens de la Renaissance ce qui pouvait lui servir puis, à partir de là, élabora son propre style. Celui-ci se distingue par une merveilleuse maîtrise de la forme humaine et par une surprenante opulence de couleurs splendidement éclairées. C'était un homme d'un grand aplomb, rompu à la vie de cour, voyageant de cour en cour avec la pompe d'un ambassadeur digne de confiance, rôle propice à l'exubérance de sa nature.

Rubens fut l'un des rares mortels à faire vraiment honneur à l'humanité. Il était beau, bon, généreux et amoureux de la vertu. Sa vie laborieuse était bien ordonnée. Le créateur de tant de si délicieuses fêtes païennes se rendait chaque matin à l'église avant de s'activer dans son atelier. Il est le plus illustre type de génie heureux et parfaitement équilibré, et il combinait dans sa propre personne passion et science, ardeur et réflexion. Rubens exprima le drame aussi bien que la joie, car rien d'humain ne lui était étranger, et il maîtrisait à volonté le pathos des couleurs et des expressions qu'il imaginait pour ses chefs-d'œuvre religieux. On peut dire qu'il fut aussi prolifique dans ses représentations de la joie de vivre et du bonheur que l'était Michel-Ange dans la représentation du tourment et de la douleur.

294. Guido Reni, 1575-1642, Italien. *David tenant la tête de Goliath*, vers 1605. Huile sur toile, 237 x 137 cm. Musée du Louvre, Paris. Classicisme

295. Pierre Paul Rubens, 1577-1640, Flamand. *Descente de Croix*, 1610-1611. Huile sur toile, 460 x 340 cm (panneau central), 460 x 150 cm (panneaux latéraux). O.L. Vrouwekathedraal, Anvers. Baroque

296



297

296. Adam Elsheimer, 1578-1610, Allemand. *Fuite en Egypte*, 1609. Huile sur cuivre, 31 x 41 cm. Alte Pinakothek, Munich. Maniérisme/Baroque

Célèbre pour ses scènes nocturnes, Elsheimer montre une grande sensibilité pour les jeux de lumière. Cette peinture en forme de miniature propose un nouveau type de paysage, romantique et auréolant les personnages d'effets de clair-obscur.

297. El Greco (Dominikos Theotokópoulos), 1541-1614, Né en Crète mais considéré comme espagnol. *Vue de Tolède*, vers 1610. Huile sur toile, 121,3 x 108,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Maniérisme

298. Frans Pourbus Le Jeune, 1569-1622, Néerlandais. *Portrait de Louis XIII, enfant*, 1611. Huile sur toile, 165 x 100 cm. Musée des Offices, Florence. Baroque

299. Cristofano Allori, 1577-1621, école florentine, Italien. *Judith et la tête d'Holopherne*, vers 1613. Huile sur toile, 120,4 x 100,3 cm. Palazzo Pitti, Florence. Haute Renaissance

L'une des peintures les plus célèbres dans l'Italie des XVII^e^ et XIX^e^ siècles, Judith et la tête d'Holopherne *intensifie l'effet dramatique de la scène grâce au contraste entre la face sombre d'Holopherne et la représentation de Judith dans des couleurs chaudes et claires.*

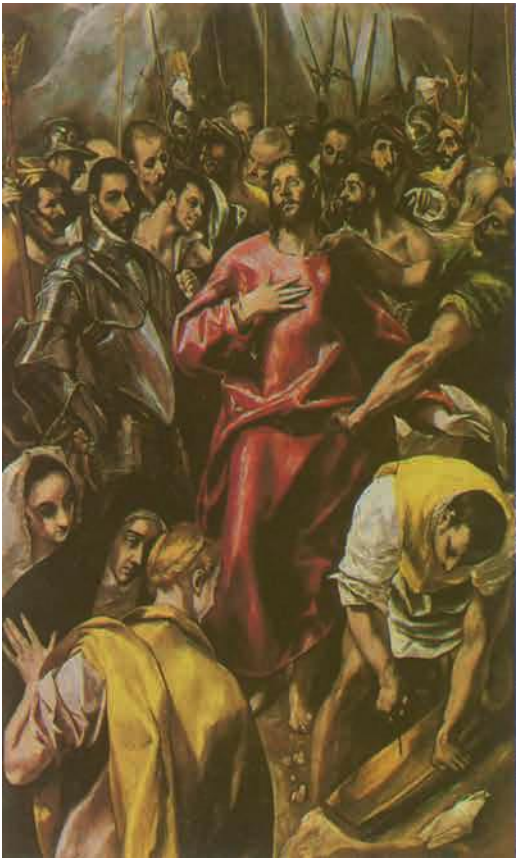
300. Diego Velázquez, 1599-1660, Espagnol. *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, 1618. Huile sur toile, 60 x 103,5 cm. National Gallery, Londres. Baroque

298

299

300

301



303

302

Guido Reni
(Bologne, 1575-1642)

Guido Reni était à la fois peintre, dessinateur et graveur. Il devint membre de l'école naturaliste de Carraccche à l'âge de vingt ans, après avoir étudié auprès de Denis Calvaert, son rival. Profondément influencée par l'art gréco-romain, Raphaël, le Parmesan et Véronèse, son œuvre fut louée pour la grâce de ses compositions et de ses personnages. Il dépeignit la lumière, la perfection du corps dans des couleurs rayonnantes. Il jouit d'une très grande considération durant le pontificat de Paul V.

304

305

301. Guido Reni, 1575-1642, Italien. *Le Massacre des Innocents*, vers 1611.
Huile sur toile, 268 x 170 cm. Pinacoteca Nazionale, Bologne. Classicisme

Les premières œuvres de Guido Reni trahissent l'influence du caravagisme et celle de la peinture baroque. Mais Raphaël et l'Antiquité demeurent la principale inspiration de son style classique.

302. Bernardo Strozzi, 1581-1644, Italien. *La Cuisinière*, vers 1620.
Huile sur toile, 177 x 241 cm. Galleria di Palazzo, Gênes. Baroque

303. El Greco (Dominikos Theotokópoulos), 1541-1614, Né en Crète mais considéré comme espagnol. *El Espolio (Le Christ dépouillé)* vers 1608.
Huile sur toile, 285 x 173 cm. Sacristie de la Cathédrale de Tolède, Tolède. Maniérisme

La puissance que dégage cette peinture est due à sa taille, plus grande que nature, à la composition strictement centrale ainsi qu'à l'usage de couleurs violentes rappelant la peinture vénitienne et, notamment, les œuvres de Titien.

304. Giovanni Lanfranco, 1582-1647, Italien. *L'Annonciation*, vers 1616.
Huile sur toile, 296 x 183 cm. San Carlo Catinari, Rome. Baroque

305. Le Guerchin (Giovanni Francesco Barbieri), 1591-1666, Italien. *Guillaume d'Aquitaine reçoit la couronne de saint Félix*, 1620. Huile sur toile, 345 x 231 cm. Pinacoteca Nazionale, Bologne. Baroque, école de Bologne

306. Pierre Paul Rubens, 1577-1640, Flamand. *L'Enlèvement des filles de Leucippe*, 1617-1618. Huile sur toile, 222 x 209 cm. Alte Pinakothek, Munich. Baroque

306

307

308

307. Pieter Lastman, 1583-1633, Néerlandais. *Odyssée et Nausicaa*, 1619.
Huile sur toile, 91,5 x 117,2 cm. Alte Pinakothek, Munich. Baroque

308. Pierre Paul Rubens, 1577-1640, Flamand. *Le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille, le 3 novembre 1600*, vers 1623. Huile sur toile, 394 x 295 cm.
Musée du Louvre, Paris. Baroque

Cette imposante peinture fait partie d'un cycle de seize pièces sur la vie de la reine Marie de Médicis (1573-1642). La série, la plus importante de sa vie prolifique, fut achevée en quatre ans pour le palais du Luxembourg à Paris. L'événement historique, dépeint sous un jour dramatique, eut lieu un mois environ après le mariage de Marie avec Henri IV. Dans la scène, le bateau de la reine accoste dans le port de Marseille. Les cieux et la terre l'accueillent. La ville lui souhaite également la bienvenue en la personne de figures allégoriques tirées de la légende entourant la ville. Fama, la déesse dont le nom est à l'origine du mot réputation, plane au-dessus de la scène et, avec son double clairon, annonce l'arrivée de la reine. Représenté du point de vue de la terre ferme, le dieu Neptune et trois sirènes et tritons dans le plus pur style de Rubens, viennent ajouter encore plus de beauté et d'allégresse à l'événement. En 1610, dix ans après ce débarquement, la reine sera nommée régente, la veille de la mort du roi.

309

310

311

309. Domenico Fetti, 1589-1623, école vénitienne, Italien. *Mélancolie,* vers 1620. Huile sur toile, 171 x 128 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

310. Anthonis van Dyck, 1599-1641, Flamand. *Christ couronné d'épines,* vers 1620. Huile sur toile, 223 x 196 cm. Musée du Prado, Madrid. Baroque

La composition, inspirée des œuvres de Titien, est aussi influencée par Rubens et le style baroque.

311. Anthonis van Dyck, 1599-1641, Flamand. *Autoportrait,* vers 1622. Huile sur toile, 117 x 94 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Baroque

313

312. Johann Liss, 1597-1631, Allemand. *Le Sacrifice d'Abraham*, vers 1624. Huile sur toile, 88 x 70 cm. Musée des Offices, Florence. Baroque

313. Frans Hals, vers 1582-1666, Néerlandais. *Le Cavalier riant*, 1624. Huile sur toile, 83 x 67 cm. The Wallace collection, Londres. Baroque

314

314. Orazio Gentileschi, 1563-1639, Italien. *La Joueuse de Luth*, vers 1626. Huile sur toile, 144 x 130 cm.
312 The National Gallery of Art, Washington, D.C. Baroque

315

315. Anthonis van Dyck, 1599-1641, Flamand. *Marquise Elena Grimaldi, épouse du Marquis Nicola Cattaneo*, vers 1623. Huile sur toile, 242,9 x 138,5 cm. The National Gallery of Art, Washington, D.C. Baroque

316

316. Frans Hals, vers 1582-1666, Néerlandais. *Le Banquet des Officiers des arquebusiers de Saint-Adrien,* 1627. Huile sur toile, 183 x 266,5 cm. Musée Frans-Hals, Haarlem. Baroque

Ce portrait est le premier portrait de groupe important de Hals, et la première peinture monumentale de la nouvelle peinture hollandaise. Hals révolutionna ce type de peinture. Au lieu de se contenter de peindre une enfilade de portraits, il les place dans un contexte spécifique en créant une scène de banquet.

317. Hercules Seghers, 1589-1638, Néerlandais. *Vallée et rochers,* vers 1625. Huile sur toile transférée sur panneau de bois, 55 x 99 cm. Musée des Offices, Florence. Baroque

317

Frans Hals
(Anvers, 1582 environ – Haarlem, 1666)

Hals doit avoir été doté d'une grande finesse d'esprit, sinon comment aurait-il pu voir les choses aussi simplement, et si complètement, et les rendre avec une telle force et une telle expressivité, inventant à cette fin une méthode bien à lui, qui se distinguait par sa façon de placer ses sujets dans la lumière et par une utilisation de couleurs toujours plus claires. Hals ne s'embarrassa jamais de flatteries inutiles, et dépeignit toujours ses sujets de façon très vivante et avec beaucoup de sincérité. Cependant, comme il manifestait de l'imprudence et une certaine naïveté dans la gestion de son argent, la municipalité de Haarlem dut lui verser une pension pour ses vieux jours. Mais qu'il la reçût et que ses créanciers fussent aussi indulgents envers lui prouvent bien que ses contemporains percevaient bien de la grandeur derrière son intempérance et son manque de prévoyance. Lorsqu'il mourut dans sa quatre-vingt-deuxième année, on l'enterra sous le chœur de l'église de Saint-Bavon à Haarlem.

Pendant longtemps, on tint Hals en piètre estime, même en Hollande, dont les artistes délaissèrent les traditions de leur école et se fourvoyèrent en quête d'autres idoles – celles du « grand style » italien. Ce n'est qu'au XIX^{e} siècle que ces artistes, retrouvant l'authenticité de la nature, découvrirent en Hals le plus grand prophète de la vérité et l'un de ses plus virils interprètes. Aujourd'hui, Hals est vénéré pour ces qualités, mais aussi parce que, de toutes les peintures flamandes du XVII^{e} siècle, les siennes sont les plus typiques que la Hollande et son art aient produites.

318

318. Judith Leyster, 1609-1660, Néerlandais. *La Joyeuse Compagnie*, 1630. Huile sur panneau de bois, 68 x 57 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

Judith Leyster est l'une des rares femmes à avoir été acceptée parmi les membres de la guilde des peintres de Haarlem. Bien qu'un historien contemporain la décrive comme une brillante artiste, elle est demeurée longtemps ignorée, et on a cru ses œuvres perdues alors qu'elles avaient été attribuées à Frans Hals.

319. Diego Velázquez, 1599-1660, Espagnol. *Le Triomphe de Bacchus* ou *Les Ivrognes*, 1629. Huile sur toile, 165 x 227 cm. Musée du Prado, Madrid. Baroque

320. Hendrick Jansz Ter Brugghen, 1588-1629, Néerlandais. *Duo*, 1628. Huile sur toile, 106 x 82 cm. Musée du Louvre, Paris . Baroque

319

320

321. Frans Hals, vers 1582-1666, Néerlandais. *La Bohémienne*, vers 1626. Huile sur panneau de bois, 58 x 52 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

Le titre de cette peinture fut déterminé par son commanditaire, mais il ne correspond pas à ce qui devrait être vu comme le portrait d'une courtisane.

321

324

322. Francisco de Zurbarán, 1598-1664, Espagnol. *Sainte Agathe*, vers 1634.
Huile sur toile, 129 x 61 cm. Musée Fabre, Montpellier. Baroque

Sainte Agathe, une vierge du IIIe siècle martyrisée par l'empereur romain Decius, fut particulièrement populaire dans la peinture. Elle fut peinte plus tard par Tiepolo (1756) et Cassatt (1891). Sainte Agathe est la sainte patronne des fondeurs de cloches, et est aussi invoquée pour son action contre les incendies. Ce portrait date des premières années de gloire de l'artiste, au début de sa carrière de peintre à Séville. Ce chef-d'œuvre démontrait sa capacité à saisir à la fois le réalisme des expressions les plus chaleureuses et l'intensité d'une sobriété ascétique, une qualité qu'il partageait avec son contemporain et collègue Velázquez. Zurbarán s'intéressa également au rendu des volumes sculpturaux, que l'on remarque tout spécialement dans sa peinture des drapés.

322

Simon Vouet
(Paris, 1590 –1649)

Vouet fut excessivement précoce. A l'âge de quatorze ans, il jouissait déjà d'une telle réputation de portraitiste qu'il fut invité à se rendre en Angleterre pour y peindre le portrait d'une dame de qualité. Il fut également couronné de succès comme ambassadeur à Constantinople où il accompagna Louis XIII. Il fut couvert d'honneurs de son vivant et régna pendant vingt ans sur Paris, en maître incontesté de la peinture. Il est évident qu'il se laissa emporter par la facilité, mais son sens aigu des couleurs et de la décoration a joué un rôle dans l'évolution de la peinture française. Il eut plus d'influence que Poussin lui-même sur Le Sueur, Le Brun et Mignard et, à travers eux, sur le grand œuvre du règne de Louis XIV, Versailles. Boucher s'inspira de lui, ainsi qu'une partie substantielle de l'art du XVIIIe siècle.

323

325

Diego Velázquez
(Séville, 1599 – Madrid, 1660)

Diego Velázquez était un artiste anticonformiste de l'ère baroque. A l'âge de vingt-quatre ans, Velázquez fit son premier voyage à Madrid avec son professeur, Francisco Pacheco, rencontré à Séville. Rapidement, il se qualifia comme maître peintre. Le roi Philippe IV remarqua son génie et le nomma peintre de cour en 1627. Peu après, l'artiste se lia d'amitié avec Rubens à Madrid. Il développa une approche plus réaliste de l'art religieux, où les personnages sont représentés de façon naturaliste et non pas idéalisée. Son usage du clair-obscur rappelle les œuvres du Caravage. Il fit au moins deux voyages à Rome pour acheter de l'art Renaissance et néo-classique pour le roi. A Rome, il adhéra à l'Académie de Saint-Luc en 1650, et fut élu chevalier de l'ordre de Santiago en 1658. Son imposante œuvre de commande, *La Reddition de Breda* (vers 1634), montrait la défaite des Hollandais devant les Espagnols, et célébrait le triomphe militaire du règne de Philippe. L'artiste peignit le *Pape Innocent X* (1650) au cours de son second séjour à Rome, rappelant des œuvres similaires de Raphaël et de Titien. Ses dernières œuvres étaient plus spontanées, mais toujours disciplinées. Le point culminant de sa carrière fut le chef-d'œuvre intitulé *Les Ménines* (1656), l'un des plus complexes portraits de groupe de l'histoire. Velázquez est reconnu comme le plus grand peintre espagnol de son siècle. Il influença des peintres majeurs comme Goya et Manet.

323. Simon Vouet, 1590-1649, Français.
Le Temps vaincu par l'Espérance, l'Amour et la Beauté, 1627.
Huile sur toile, 107 x 142 cm.
Musée du Prado, Madrid. Baroque

324. Simon Vouet, 1590-1649, Français.
Allégorie de la richesse, 1627.
Huile sur toile, 107 x 142 cm.
Musée du Louvre, Paris. Baroque

325. Diego Velázquez, 1599-1660, Espagnol. *La Reddition de Breda*, vers 1634. Huile sur toile, 307 x 367 cm.
Musée du Prado, Madrid. Baroque

326

327

326. Harmensz van Rijn Rembrandt, 1606-1669, Néerlandais. *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632. Huile sur toile, 169,5 x 216,5 cm. Cabinet Royal de Peinture de Mauritshuis, La Haye. Baroque

327. Willem Claesz Heda, 1594-1680, Néerlandais. *Petit Déjeuner avec une tarte aux mûres*, 1631. Huile sur panneau de bois, 54 x 82 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Baroque

Heda est, aux côtés de Pieter Claesz, le plus important représentant de la peinture de table des Pays-Bas.

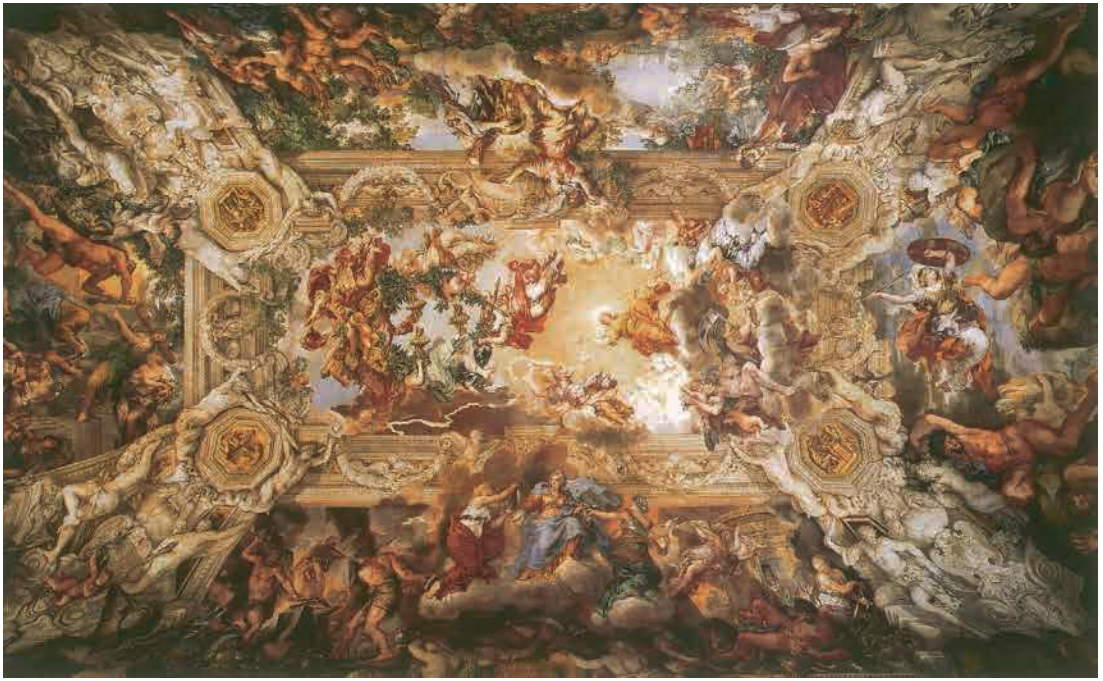
328

329

328. Nicolas Poussin, 1594-1665, Français.
L'Enlèvement des Sabines, 1633-1634.
Huile sur toile, 154,6 x 209,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Classicisme

Poussin fut incontestablement un grand maître du genre historique : il en élabora la poétique que l'on prit parfois pour un recueil de règles immuables, ce que ne purent également éviter les disciples russes du promoteur du classicisme. On sait que Poussin accordait une importance primordiale au choix du sujet, donnant sa préférence aux thèmes susceptibles d'inciter à de profondes réflexions. Tirant profit de l'héritage esthétique de l'Antiquité, il introduisit dans la sphère de la peinture la notion de « modus », ou d'harmonie figurative, qui établissait l'unité fonctionnelle de trois composantes : l'idée, la structure et le programme de la perception de cette dernière par le spectateur. Ainsi, la catégorie de la composition acquit-elle un rôle dominant dans son système artistique.

329. Adriaen Brouwer, 1605-1638, Flamand.
L'Opération, 1631. Huile sur panneau de bois, 31,4 x 39,6 cm. Alte Pinakothek, Munich. Baroque



330

330. Pierre de Cortone (Pietro Berretini), 1596-1669, Italien. *Le Triomphe de la Divine Providence*, 1633-1639. Fresque. Palazzo Barberini, Rome. Baroque

Cette fresque est l'une des œuvres-clefs dans l'évolution de la peinture baroque. Elle illustre le triomphe de l'illusionnisme : le centre du plafond semble s'ouvrir sur le ciel, et les personnages vus d'en bas (sotto insù) *suivre des trajectoires descendantes et ascendantes.*

331. Georges de La Tour, 1593-1652, Français. *Le Tricheur à l'as de carreau*, 1635. Huile sur toile, 106 x 146 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

L'atelier de Georges de La Tour se situait en Lorraine, où les troupes du roi Louis XIII procédaient à des destructions massives. Mais la Lorraine était également une région par laquelle transitaient beaucoup de voyages vers l'Italie. Nous ne savons toujours pas si La Tour s'est rendu en Italie, mais il est certain que le peintre a été influencé par le style de Caravage.

331

Georges de La Tour
(Vic-sur-Ville, 1593 – Lunéville, 1652)

Il fut très célèbre de son vivant, mais tomba ensuite dans l'oubli jusqu'au XX^{e} siècle. Sa peinture représentait des scènes de genre et des sujets religieux, souvent éclairés de l'intérieur par la lueur d'une bougie. Nous pouvons reconnaître dans son travail l'influence de Caravage, notamment dans son usage du clair-obscur. Par la simplification de ses formes et la rigueur de ses compositions, il donnait corps aux préceptes de la Contre-Réforme.

332

333

Anthonis van Dyck
(Anvers, 1599 – Londres, 1641)

Van Dyck connut très tôt le train de vie somptueux de Rubens. Lorsqu'il visita l'Italie, muni de lettres d'introduction de son maître, il vécut dans les palais de ses mécènes, adoptant lui aussi une telle ostentation dans l'élégance, qu'on parlait de lui comme du « peintre cavalier ». Après son retour à Anvers, il calqua son mode de vie sur celui de ses commanditaires, issus des classes riches et nobles, de sorte qu'en 1632, lorsqu'il fut finalement nommé peintre de cour du roi Charles I[er] d'Angleterre, il conserva un train de vie presque princier, et sa maison de Blackfriars devint le lieu à la mode. Les deux dernières années de sa vie, van Dyck les passa à voyager sur le continent avec sa jeune épouse, la fille de Lord Gowry. Toutefois, sa santé avait souffert de ses excès, et il rentra à Londres pour y mourir. Il fut enterré dans la cathédrale Saint-Paul.

Il peignit dans sa jeunesse plusieurs retables, empreints d'un « touchant sentiment religieux et d'enthousiasme », mais sa réputation repose essentiellement sur ses portraits. Avec eux, il inventa un style élégant et raffiné qui devint un exemple pour les artistes des XVII[e] et XVIII[e] siècles, reflétant en effet la vie de cour fastueuse de l'époque.

Van Dyck essaya de réunir les influences italiennes (Titien, Véronèse et Bellini) et flamandes ; il y parvint dans certaines peintures d'une grâce touchante, notamment dans ses madones et ses Sainte Famille, ses crucifixions et dépositions de Croix, et également dans quelques compositions mythologiques. Mais c'est comme portraitiste qu'il connut sa plus grande gloire, réputé comme le plus élégant et le plus aristocratique de tous les temps. Dans ce domaine, il distança son maître et n'eut aucun rival, à l'exception des peintres de portrait du XVIII[e] siècle anglais, dont il fut l'inspirateur. Le magnifique *Portrait de Charles I[er]*, au Louvre, est une œuvre unique en son genre. Son élégance souveraine, teintée d'une noble et subtile poésie, fait de ce portrait un excellent témoignage psychologique et historique. Il est aussi considéré comme l'un des plus grands coloristes de l'histoire de l'art.

332. Anthonis van Dyck, 1599-1641, Flamand. *Portrait de Charles I[er] à la chasse,* 1635. Huile sur toile, 266 x 207 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

333. Pierre Paul Rubens, 1577-1640, Flamand. *Bethsabée au bain,* 1635. Huile sur panneau de chêne, 175 x 126 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Baroque

334. Jan van Goyen, 1596-1656, Néerlandais. *Paysage,* 1636. Huile sur toile, 39,5 x 60 cm. Alte Pinakothek, Munich. Baroque

334

335

335. Pierre Paul Rubens, 1577-1640, Flamand. *Le Jardin de l'amour*, vers 1633.
Huile sur toile, 198 x 283 cm. Musée du Prado, Madrid. Baroque

336. Frans Hals, vers 1582-1666, Néerlandais. *La Compagnie du capitaine Reinier Reael aussi appelée la « Compagnie maigre »*, 1637.
Huile sur toile, 209 x 429 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Baroque

337. Sébastien Bourdon, 1616-1671, Français. *La Mort de Didon*, 1637-1640.
Huile sur toile, 158,5 x 136,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Atticisme

Cette peinture est comparable à une œuvre sur le même thème de Simon Vouet, par le lyrisme de leur style. En effet, Bourdon intensifia lui aussi l'effet dramatique par des arabesques et rejeta les couleurs fortes, demeurant sous l'influence de la peinture vénitienne.

336

337

338

338. Nicolas Poussin, 1594-1665, Français. *Les Bergers d'Arcadie*, 1638-1639. Huile sur toile, 85 x 121 cm. Musée du Louvre, Paris. Classicisme

339. L'Albane (Francesco Albani), 1578-1660, Italien. *L'Enlèvement d'Europe*, 1639. Huile sur toile, 76,3 x 97 cm. Musée des Offices, Florence. Classicisme

Nicolas Poussin
(Villers, 1594 – Rome, 1665)

Bien que Nicolas Poussin n'eût que quatre années de moins que Vouet, son influence ne se fit ressentir en France que beaucoup plus tard. Il ne fut pas un génie précoce comme Vouet ; il peut néanmoins être rangé parmi les grands hommes qui se construisent par la réflexion et la méditation, et à qui l'inspiration ne vient qu'avec la maturité d'esprit et de corps. Aucune de ses premières œuvres ne nous est parvenue. Sa carrière commence, historiquement parlant, en 1624 avec son arrivée à Rome à l'âge de trente ans. Il était venu en Italie pour découvrir Raphaël, dont il avait décelé le génie dans ses gravures de Marc-Antoine à Paris. Le maître de la *Farnesina* et des *Stanze* et *Loggie* du Vatican ne le déçut point. Mais Titien constitua une profonde surprise et, à partir de ce moment, il eut pour constante préoccupation de réconcilier l'esprit de ces deux grands hommes. Parfois, il semblait préférer une méthode oscillant entre ces deux pôles magnétiques, accordant une nette prépondérance tantôt aux éléments linéaires inspirés de Raphaël, tantôt à l'atmosphère chaude et colorée qu'il admirait chez Titien. Cette étude clairvoyante et passionnée que Poussin appliquait à Raphaël et à Titien nous semble aujourd'hui parfaitement naturelle, mais ce n'était pas le cas en 1624, lorsque les artistes étrangers séjournant à Rome n'avaient d'œil que pour l'art académique des Bolonais ou pour le naturalisme brutal des disciples du Caravage. Poussin les détestait avec la même intensité, et avec son solide esprit philosophique, les condamna largement.

Le plus bel aspect du génie de Poussin est d'avoir su insuffler à ses chefs-d'œuvre plus d'esprit qu'il ne fut jamais donné à aucun autre peintre d'en exprimer, et d'avoir trouvé pour cette pensée, tour à tour poétique et philosophique, une interprétation originale et plastique. On perçoit chez Poussin une sorte d'incantation musicale. C'est surtout lorsqu'il crée des compositions où la nature et l'humanité semblent à l'unisson, qu'il nous émeut et que, malgré sa gravité, il nous charme. C'est là que les souvenirs de Titien et de Giorgione lui inspirent ses trésors inédits.

Poussin est l'un des plus grands peintres de paysage. Ses esquisses ne peuvent être comparées qu'à celles du Lorrain, et sont peut-être même plus belles, certaines d'entre elles évoquant les plus éblouissantes aquarelles de Turner. Si Poussin demeure inférieur à Titien quand il s'agit de la richesse de ses couleurs et de la plénitude et de la pureté de ses formes, son génie poético-philosophique a ajouté une noblesse spirituelle et une touche indéfinissable d'héroïsme à ce qu'on pourrait appeler la symphonie de l'homme et de la nature. C'est pourquoi cet homme qui, à partir de trente ans, passa presque toute sa vie à Rome, demeure le plus français des grands peintres, gardant toujours à l'esprit ce sage et noble équilibre entre raison et sentiment, qui fut l'idéal des Anciens et a été également celui des artistes et écrivains en France.

339

340. José de Ribera, 1591-1652, Espagnol. *Le Martyre de saint Philippe*, 1639. Huile sur toile, 234 x 234 cm. Musée du Prado, Madrid. Baroque

341. Laurent de La Hyre, 1606-1656, Français. *Mercure amenant Bachus aux nymphes*, 1638. Huile sur toile, 112,5 x 135 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Atticisme

Bien que La Hyre ne se soit jamais rendu en Italie, il puise son inspiration chez Raphaël et chez des peintres de l'école de Fontainebleau.

340

341

Claude Gellée (Le Lorrain)
(Chamagne, 1604 – Rome, 1682)

Claude Gellée, surnommé Le Lorrain, ne fut ni un grand homme, ni un esprit noble comme Poussin. Toutefois, on ne peut nier son génie et il fut, à l'instar de Poussin, un inventeur profondément original dans les limites imposées par l'idéal classique. Il passa aussi presque toute sa vie à Rome bien que son art ne fût pas spécifiquement italien, mais bien français. En effet, plus de deux siècles plus tard, tous ceux qui, en France, ressentirent le désir de décrire les beautés de la nature, s'inspirèrent du Lorrain et de ses œuvres, qu'il s'agisse de Joseph Vernet au XVIII[e] siècle ou de Corot au XIX[e]. En dehors de France, ce fut la même chose : d'ailleurs, Le Lorrain ne fut nulle part plus admiré qu'en Angleterre.

Il reste une part de mystère dans la vocation de cet humble paysan presque illettré. En effet, ses connaissances en français et en italien étaient rudimentaires, et il utilisait, pour faire ses annotations au bas de ses dessins, un étrange sabir franco-italien. Ce mystère est en quelque sorte emblématique de la devise « le mystère dans la lumière », qui allait marquer ses tableaux. Qu'est-ce qui l'attira à Rome et l'y retint ? N'aurait-il pas pu produire ses chefs-d'œuvre à Nancy, Paris ou ailleurs ? Quoiqu'il en soit, c'est dans ses paysages qu'il réunit beauté, poésie et authenticité. Il réalisa parfois des dessins d'après nature tellement exceptionnels que plusieurs d'entre eux ont été attribués à Poussin. Mais c'est dans ses peintures que l'imagination prédomine, et l'on peut même dire qu'elle s'imposa de plus en plus, tandis que Le Lorrain prenait toute la mesure de son génie. Sans recourir à la raison, sans rien perdre de sa poésie instinctive, il comprit en écoutant Poussin et en le regardant faire, qu'une forme d'académisme aurait pu être un atout pour ses propres visions et rêveries.

343

342

342. Harmensz van Rijn Rembrandt, 1606-1669, Néerlandais. *Autoportrait à l'âge de trente-quatre ans*, 1639-1640. Huile sur toile, 102 x 80 cm. National Gallery, Londres. Baroque

S'inspirant du Portrait de Castiglione *de Raphaël (1514-1516), Rembrandt institue un dialogue avec les grands maîtres italiens. Cette œuvre oscille entre réalisme et beauté idéale. L'artiste, submergé de commandes n'a pas voyagé en Italie, mais il connaît la peinture italienne à travers d'autres artistes qui l'importèrent dans les provinces des Pays-Bas. Amsterdam, carrefour d'échanges, accueille le* Portrait de Castiglione *dans la boutique d'Alfonso Alvarez, un courtier d'objets d'art, travaillant aussi pour le cardinal de Richelieu. Rembrandt puise également son inspiration dans les autoportraits de Dürer pour la balustrade du premier plan et le bras qui s'y appuie. Mais cette œuvre demeure originale en raison de l'anachronisme du costume, plaçant ainsi le personnage hors du temps et nous empêchant de deviner ses origines sociales.*

343. Le Lorrain (Claude Gellée), vers 1604-1682, Français. *L'Embarquement de sainte Paule à Ostie*, 1639. Huile sur toile, 211 x 145 cm. Musée du Prado, Madrid. Classicisme

FRANCISCO DE ZURBARÁN
(FUENTE DE CANTOS, 1598 – MADRID, 1664)

Contemporain et ami de Velázquez, Zurbarán se distingue par ses peintures religieuses. C'est là que son œuvre révèle toute sa force plastique et son puissant mysticisme. Artiste emblématique de la Contre-Réforme, il fut d'abord influencé par le Caravage, et acquit un style austère et sombre avant de se rapprocher des maniéristes italiens. A ce moment-là, ses compositions s'éloignèrent du réalisme de Velázquez et se firent plus légères. Des monastères franciscains et chartreux lui commandèrent des œuvres religieuses, y compris plusieurs versions du thème de l'Immaculée Conception. Il peignit aussi des natures mortes et des thèmes mythologiques.

344. Antoine Le Nain, vers 1588-1648, Français. *Un Maréchal dans sa forge*, vers 1640. Huile sur toile, 69 x 57 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

Aucun des trois frères Le Nain, Louis, Antoine et Mathieu, ne signait de son prénom. Tous les trois furent des membres fondateurs de l'Académie royale, mais seul Antoine possédait un certificat et pouvait en conséquence exposer pour ses frères.

345. Francisco de Zurbarán, 1598-1664, Espagnol. *Saint François en méditation*, 1639. Huile sur toile, 152 x 99 cm. National Gallery, Londres. Baroque

346. Jan Verspronck, 1606-1662, Néerlandais. *La Jeune Fille en bleu*, 1641. Huile sur toile, 82 x 66,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Baroque

Verspronck fut l'un des meilleurs représentants de l'école du portrait de Haarlem.

345

344

346

347

348

347. Jan Davidsz de Heem, 1606-1684, Néerlandais. *Nature morte avec dessert*, vers 1640. Huile sur toile, 149 X 203 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

348. Louis Le Nain, 1598-1648, Français. *La Charrette ou Le Retour de la fenaison*, 1641. Huile sur panneau de bois, 56 x 72 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

Habituellement considérée comme ayant été peinte par Louis Le Nain, l'attribution de cette peinture à l'un des trois frères demeure incertaine. La description d'une vie simple dans de délicates nuances de couleurs est caractéristique de leur style.

349

349. Louis Le Nain, 1598-1648, Français. *Famille de paysans dans un intérieur*, 1640. Huile sur toile, 113 x 159 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

Les tons bruns dorés de l'œuvre contribuent à créer un moment simple et serein, uniquement perturbé par les craquements du feu, au fond, et la musique produite par le personnage central. L'artiste a révélé l'intimité de la famille en plaçant le spectateur à l'intérieur du cercle familial. La coupe circulaire, sur la table ronde, et le cercle de personnes autour d'eux font écho à la série de six cercles ou plus, situés dans le quart inférieur droit, le panier, son ombre, la louche, son ombre et le couvercle, d'autres ombres et le pot. En bas à droite, le manche de la louche et les jambes de l'enfant, ainsi que celles de la femme assise sur la droite, attirent notre attention sur le groupe. Les jambes de l'autre femme assise en font de même, mais du côté gauche. Les yeux du chien de la famille cherchent aussi à nous faire entrer dans la peinture. Il est assis dans le quart inférieur gauche, l'endroit habituel où se trouvent les animaux de compagnie dans les portraits de groupe. Le peintre préserve la dignité des paysans bien que ce soit une peinture réaliste. Cet aspect est souligné par le choix du format d'une peinture historique pour une scène de genre. (Voir du même artiste Repas de paysans *peint la même année sur un thème similaire, ou encore Murillo et sa* Sainte Famille au petit oiseau *(1650).*

Les frères Le Nain
(Laon, Louis, 1598 ; Antoîne, 1600 ; Mathieu, 1607 – Paris, Louis et Antoine, 1648 ; Mathieu, 1677)

Longtemps, il sembla impossible de distinguer les trois frères Le Nain dans les œuvres qui nous ont été transmises sous la même signature. Antoine Le Nain qui étudia à Laon auprès d'un « peintre étranger » (probablement flamand) peignit, à la manière et avec des couleurs plus ou moins inspirées des modèles flamands, de petits tableaux sur bois où les personnages sont rassemblés dans des intérieurs modestes, mais plutôt urbains que ruraux. Son style était toujours légèrement archaïque, mais nous pouvons déjà discerner cet amour pour la vérité humble, de laquelle jaillit l'inspiration des œuvres les plus originales arborant leur signature : celles de Louis, l'homme de génie, le défricheur. C'est lui qui produisit ces rassemblements de paysans, dignes, sobres et humains, si différents de ceux de ses contemporains espagnols et italiens, disciples du Caravage d'un côté, et flamands et hollandais de l'autre. Mathieu, le plus jeune frère, qui survécut aux autres de près de trente années, peignit, avec moins de profondeur, des rassemblements familiaux dans lesquels il se montre presque aussi bon juge de la physionomie et de l'expression humaines que son frère Louis.

351

352

350. Georges de La Tour, 1593-1652, Français. *Madeleine à la veilleuse*, 1642-1644. Huile sur toile, 128 x 94 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

Plusieurs chefs-d'œuvre de l'artiste expriment sa fascination pour la lumière des bougies et les ombres, ou pour ce qu'on appellera plus tard les peintures de « nuit ». Ce thème a été dépeint trois fois par Georges de La Tour. Celle du Louvre possède la structure la plus rigoureuse.

On peut ici également constater sa maîtrise de la nature morte et du portrait. Le peintre révèle une grande virtuosité dans la description de la lumière et des objets : à noter, l'effet grossissant obtenu par l'huile dans la lampe. Le spectateur peut apporter au tableau ce qu'il sait et ce qu'il croit sur Marie-Madeleine. Elle semble d'une humeur introspective. Très souvent dans l'art médiéval, le crâne humain est là pour symboliser la mort et le destin inévitable de l'homme. Ici, ce symbole puissant est associé à une croix, comme pour nous rappeler que Dieu incarné ne cherche pas à se soustraire à la mort.

351. Georges de La Tour, 1593-1652, Français. *Le Christ jeune avec Saint-Joseph le Charpentier dans son atelier*, vers 1642. Huile sur toile, 137 x 101 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

352. José de Ribera, 1591-1652, Espagnol. *Le Pied-bot*, 1642. Huile sur toile, 164 x 94 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

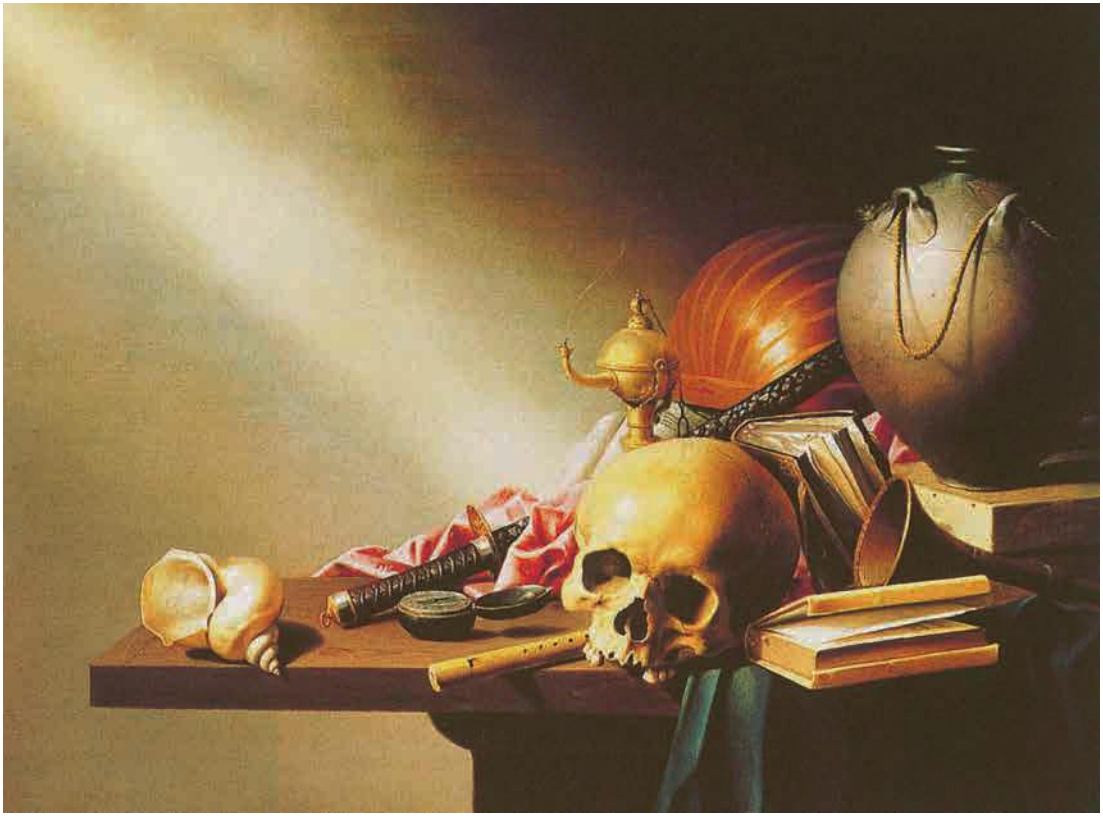
Le charmant sourire du garçon est désarmant, ce qui rend d'autant plus touchante sa demande d'obole, écrite en latin, sur le billet qu'il tient. Ce n'est pas le seul tableau dans lequel l'artiste fait appel à la sensibilité du spectateur, comme on peut le constater dans son Martyre de saint Barthélemy *(1639 ou 1640). Influencé par le Caravage, José de Ribera utilisa sa technique du clair-obscur de façon plutôt agressive, ce qui servait parfaitement ses intentions. En effet, il choisissait souvent ses modèles parmi les pauvres ou les handicapés, ce qui lui fut parfois reproché.*

350

353. Eustache Le Sueur, 1616-1655, Français. *Les Muses Clio, Euterpe et Thalie*, vers 1643. Huile sur panneau de bois, 130 x 130 cm. Musée du Louvre, Paris. Atticisme

Peintre de l'atticisme, Le Sueur travaille à la précision de son dessin. Ses œuvres sont des références à Poussin, Raphaël et Carrache. Dans cette œuvre, l'artiste présente une sorte d'hommage à la peinture maniériste italienne. Réalisée dans des couleurs riches et élégantes, elle ornait la chambre des Muses (Clio, muse de l'Histoire, Euterpe, muse de la Musique et Thalie, muse de la Comédie) dans la demeure de Lambert de Thorigny, construite par Le Vau.

353



354

354. Harmen Steenwyck, 1612-après 1656, Néerlandais. *Allégorie des Vanités de la vie,* 1645. Huile sur panneau de chêne, 39,2 x 50,7 cm. National Gallery, Londres. Baroque

Les peintures allégoriques de Steenwyck sont simples et intimes. L'or et le gris sont les couleurs dominantes, rapprochant cette peinture des œuvres de Claezs et de Heda des années 1620-1630. Elles sont typiques du style raffiné produit à Leyde.

355. Nicolas Poussin, 1594-1665, Français. *Paysage avec l'enterrement de Phocion,* 1648. Huile sur toile, 114 x 115 cm. National Museum of Wales, Cardiff. Classicisme

Harmen Steenwyck (Delft, 1612 – 1655)

Harmen Steenwyck fut le principal représentant des peintres de « vanitas » de Leyde. Leurs arrangements picturaux de livres et d'outils d'écriture, d'objets rares et précieux, d'instruments, de pipes, etc., et par-dessus tout, de crânes, se lisent aisément comme des symboles de la nature éphémère et vaine de tous les efforts terrestres. Nous les appelons natures mortes de « vanités ». L'une de ses rares œuvres existantes est le chef-d'œuvre *Allégorie des Vanités de la vie* (1645), un sermon imagé sur l'interprétation calviniste de passages du Livre des Ecclésiastes.

356. Harmensz van Rijn Rembrandt, 1606-1669, Néerlandais. *La companie de Frans Banning Cocq et Willem van Ruytenburch* aussi appelé *La Ronde de nuit,* 1642. Huile sur toile, 363 x 437 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Baroque

Ce tableau a pour thème la défense de la ville par la milice bourgeoise. La peinture remonte à la période de maturité de l'artiste. Rembrandt choisit de représenter le moment le plus intense de la scène, introduisant les composantes du drame et de l'action dans l'œuvre. Il dépeint le départ du capitaine vers les portes de la ville. Chaque groupe est en mouvement, et la lumière est diffusée de façon à unifier l'espace.

355

356

HARMENSZ VAN RIJN REMBRANDT
(LEYDE, 1606 – AMSTERDAM, 1669)

Tout chez Rembrandt est un mystère complet, son esprit, son caractère, sa vie, son œuvre et sa méthode de peinture. Mais ce que nous pouvons deviner de sa nature profonde à travers sa peinture et les incidents triviaux ou tragiques de sa vie malheureuse (son penchant pour le faste le poussa à la faillite), dont les infortunes ne s'expliquent pas complètement, révèle une effervescence de ses idées et de ses sentiments, des impulsions contradictoires émergeant des profondeurs de son être comme la lumière et l'ombre de ses toiles. Malgré cela, rien dans l'histoire de l'art ne nous donne une plus profonde impression d'unité que ses peintures, bien que composées d'éléments très hétéroclites aux significations les plus complexes.

On a le sentiment que son esprit, génial, brillant et libre, audacieux et ignorant toute servitude, qui le mena aux plus nobles considérations et aux plus sublimes rêveries, jaillissait de la même source que ses émotions. C'est de là que provient cette composante tragique qu'il imprima à tout ce qu'il peignait, quel que fût le sujet. Son œuvre était donc inégale, car le sublime, qui était le propre d'un homme tel que lui, n'est pas une chose quotidienne.

C'est comme si cette personnalité singulière, étrange, attirante et presque énigmatique à la fois avait été lente à se développer, ou du moins à connaître sa pleine dimension. Que Rembrandt ait possédé un talent précoce et une vision originale du monde, ses dessins de jeunesse et ses premiers autoportraits des années 1630 le prouvent assez. En peinture, cependant, il ne trouva pas immédiatement la méthode pour exprimer les choses encore incompréhensibles qu'il avait à dire, la technique audacieuse, globale et personnelle que nous admirons dans ses chefs-d'œuvre de la maturité et de la vieillesse, mais qui, en dépit de sa subtilité, fut jugée brutale et contribua certainement à l'éloigner de son public. Il adopta d'abord un style sophistiqué très similaire à la manière des « Petits Maîtres » de son pays.

Toutefois, à ses débuts et au temps de ses premiers succès, l'éclairage joua un rôle majeur dans sa conception de la peinture et il en fit le principal instrument d'investigation des arcanes de sa vie intérieure. Il lui révéla la poésie de la physionomie humaine lorsqu'il peignit le *Philosophe en méditation*, ou *La Sainte Famille*, si délicieusement absorbée dans sa modeste intimité, ou l'ange Raphaël quittant Tobias. Mais bientôt il exigea plus, et *La Ronde de nuit* marqua immédiatement l'apothéose de sa réputation. Peu à peu, il évolua en s'éloignant du naturalisme des premières heures et des clairs-obscurs abrupts, arrondissant les angles et se tournant vers un monde plus coloré. Il songea aux grands vénitiens et emprunta leurs sujets pour produire une forme d'art né d'une vie intérieure et d'une émotion profonde. Les sujets mythologiques et religieux étaient traités comme ses portraits. Car tout ce qu'il puisait dans la réalité et même dans les œuvres des autres, il le transmutait immédiatement en sa propre substance.

357

358

357. Bartolomé Esteban Perez Murillo, 1618-1682, Espagnol. *L'Immaculée Conception*, vers 1645-1650. Huile sur toile, 235 x 196 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Baroque

358. Diego Velázquez, 1599-1660, Espagnol. *La Vénus au Miroir*, 1647-1651. Huile sur toile, 122,5 x 177 cm. National Gallery, Londres. Baroque

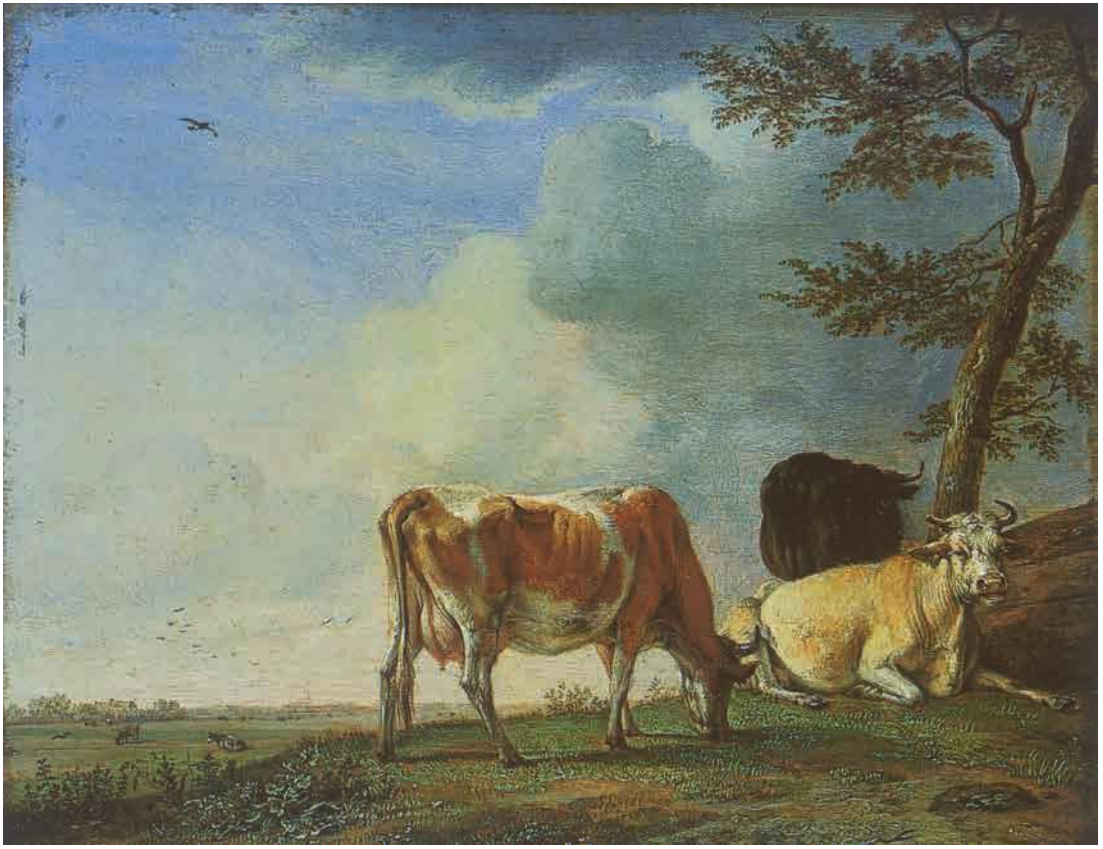
359. Jacob Jordaens, 1593-1678, Néerlandais. *Le Christ chassant les marchands du temple*, 1645-1650. Huile sur toile, 288 x 436 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

Cette scène extraordinairement vivante atteste de l'aisance de l'artiste dans son rapport à l'art baroque. Bien que la scène foisonne de personnages et d'animaux, elle répond à un agencement strict, organisé par l'architecture à l'arrière-plan, et par la lumière insufflant un certain dynamisme, au premier plan.

Jacob Jordaens
(Anvers, 1593 – 1678)

Jacob Jordaens fut l'élève et le beau-fils d'Adam van Noort. Il assista fréquemment Rubens, ce qui explique l'influence considérable de ce dernier. Il utilisa aussi la chaleur des couleurs, la vérité de la nature, et maîtrisa le clair-obscur, mais Jordaens fut moins brillant dans le choix de ses formes. Son œuvre est d'une grande versatilité stylistique. Il mit également son crayon au service de sujets bibliques, mythologiques, historiques et allégoriques. Très connu comme portraitiste, il conçut aussi des motifs de tapisserie et des gravures.

359



360

361

360. Paulus Potter, 1625-1654, Néerlandais. *Trois Vaches au pâturage*, 1648. Huile sur toile, 23,2 x 29,5 cm. Musée Fabre, Montpellier. Baroque

Cette peinture, qui appartenait à Talleyrand, est l'un des chefs-d'œuvre de Potter et illustre les influences italienne et hollandaise.

361. Paulus Potter, 1625-1654, Néerlandais. *Jeune Taureau*, 1647. Huile sur toile, 236 x 339 cm. Cabinet Royal de Peinture de Mauritshuis, La Haye. Baroque

362. Frans Snyders, 1579-1657, Flamand. *La Chasse au sanglier*, 1649. Huile sur toile, 214 x 311 cm. Musée des Offices, Florence. Baroque

363. Evaristo Baschenis, 1617-1677, Italien. *Nature morte aux instruments de musique*, vers 1650. Huile sur toile, 115 x 160 cm. Accademia Carrara, Bergame. Baroque

La plupart des œuvres de Baschenis représentent des instruments de musique, reflétant le talent des luthiers européens des XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

362

PAULUS POTTER
(ENKHUIZEN, 1625 – AMSTERDAM, 1654)

Peintre et graveur hollandais, il éclipsa son père, Pieter Potter, qui signait ses œuvres *P. Potter* tandis que Paulus les signait de son nom complet : *Paulus Potter*. Influencé par Claes Moeyaert, il peignit des sujets historiques comme *Abraham revenant de Cana* (1642). Toutefois, c'est pour ses images détaillées de bétail, chevaux et autres animaux de ferme qu'il est le plus connu et pour ses paysages véhiculant une vision naturaliste de la vie rurale hollandaise. Il chercha constamment un moyen d'intégrer ses personnages dans le paysage et de suggérer l'espace par le positionnement de ses figures. Les animaux apparaissent presque toujours en petits groupes se découpant sur le ciel, ou en grand nombre agrémentés de paysans et de bâtiments rustiques.

363

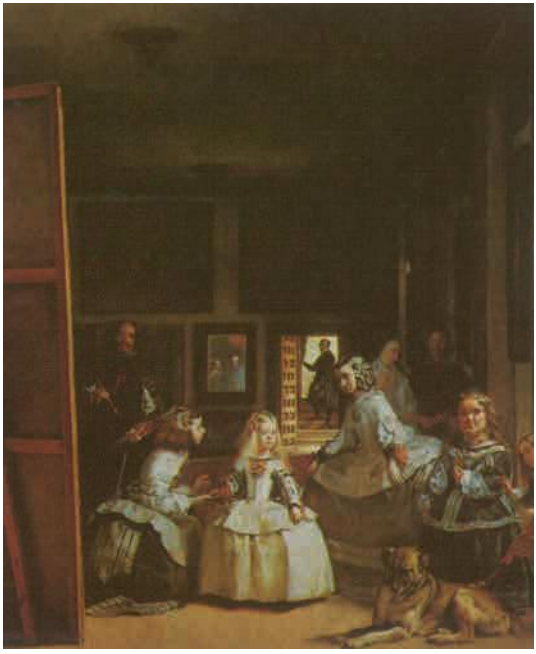
364

365

364. Jan van de Cappelle, 1626-1679, Néerlandais. *Scène de Bateau*, 1650. Huile sur panneau de chêne, 85 x 115 cm. National Gallery, Londres. Baroque

Van de Cappelle peignit souvent des paysages maritimes, inventant des motifs de nuages, insufflant dynamisme et tragique à la composition.

365. David Teniers Le Jeune, 1610-1690, Néerlandais. *L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie de peintures à Bruxelles*, vers 1651. Huile sur toile, 123 x 163 cm. Kunshistorisches Museum, Vienne. Baroque



366

367

366. Diego Velázquez, 1599-1660, Espagnol. *Les Ménines*, 1656.
Huile sur toile, 318 x 276 cm. Musée du Prado, Madrid. Baroque

D'après une hypothèse récente, il s'agirait de l'infante Margarita entrant dans l'atelier du peintre pour y voir le tableau auquel le peintre travaille. Le roi et la reine, situés hors du cadre du tableau, sont reflétés dans le miroir, et forment un autre foyer d'action vers lequel sont dirigés les regards de certains des personnages. D'après cette hypothèse, l'énorme toile se trouvant sur le chevalet du peintre ne serait autre que Les Ménines. Ce qui frappe dans Les Ménines, c'est la synthèse de la solennité typique de la cour d'Espagne et de la simplicité de la vie quotidienne. L'autoportrait de Velázquez doit être mentionné à part. L'action se déroule dans l'atelier du peintre à l'Alcazar, aménagé à la place des anciens appartements du prince Baltasar Carlos. Les murs sont décorés de copies de tableaux mythologiques de peintres flamands, exécutées par Martinez del Mazo pour la Torre de la Parada. Le roi se rendait souvent dans l'atelier de Velázquez pour y surveiller le travail ou pour discuter des travaux d'aménagement des palais. Le peintre passa trente ans de sa vie à la cour de Philippe IV. Il jugea possible d'inclure son propre portrait dans Les Ménines, faisant ainsi allusion à l'importance qu'il avait acquise à la cour grâce à son talent.

367. Pieter de Hooch, 1629-1684, Néerlandais. *Cour intérieure d'une maison à Delft*, 1658. Huile sur toile, 74 x 60 cm. National Gallery, Londres. Baroque

La Cour intérieure d'une maison à Delft *révèle toute l'originalité de l'artiste et le sens caché souvent présent dans la peinture de genre hollandaise. La plaque au-dessus du porche, provenant du cloître de Hieronymusdale à Delft, dit : « Ceci est la vallée de Saint-Jérôme, si vous désirez faire preuve de patience et d'humilité. Car il nous faut d'abord descendre si nous souhaitons être élevés. »*

368

368. Harmensz van Rijn Rembrandt, 1606-1669, Néerlandais. *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, 1654. Huile sur toile, 142 x 142 cm.
Musée du Louvre, Paris. Baroque

Avec Bethsabée, Rembrandt établit un dialogue avec les Vénitiens et, en particulier, avec Véronèse pour le choix du canon féminin, la tranquillité et l'équilibre de la composition. En outre, cette œuvre révèle une technique libre inspirée de Titien, évitant l'effet suffocant engendré par un dessin précis. Les nuances, or et ocre, appliquées par touches de peinture épaisses, sont caractéristiques des œuvres ultimes de Rembrandt. Le peintre interprète le thème d'une manière spéciale, mettant en avant l'intériorisation des sentiments plutôt qu'une vision anecdotique de l'histoire.

369

369. Jacob van Ruisdael, 1628-1682, Néerlandais. *Deux moulins à eau et une vanne ouverte près de Singraven*, vers 1650-1652. Huile sur toile, 87,3 x 111,5 cm. National Gallery, Londres. Baroque

370

370. Jacob van Ruisdael, 1628-1682, Néerlandais. *Le Cimetière juif à Ouder kerk*, 1653-1655. Huile sur toile, 84 x 95 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Baroque

Jacob van Ruisdael
(Haarlem, 1628 – Amsterdam, 1682)

Ruisdael reçut son premier enseignement de son père, le peintre et encadreur Isaac van Ruisdael, et de son oncle, Salomon van Ruysdael. Il s'installa à Amsterdam vers 1656, où il vécut le reste de sa vie, devenant l'un des plus importants peintres de paysage de son temps. Les arbres, qu'il dotait d'une personnalité, constituèrent le principal sujet de ses peintures. Son dessin est méticuleux, et son *impasto* ajoute de la profondeur et du caractère au feuillage et aux troncs. Des nuages noirs planent sur la plupart de ses scènes, mais sa méditation la plus sombre demeure *Le Cimetière juif à Ouderkerk* (1670). Ses peintures inspirèrent de nombreux d'artistes comme Gainsborough, Constable et l'école de Barbizon. Il produisit également plusieurs gravures de grande qualité.

371. Jacob van Ruisdael, 1628-1682, Néerlandais. *Paysage par temps d'orage,* 1649. Huile sur toile, 25,5 x 21,5 cm. Musée Fabre, Montpellier. Baroque

371

373

374

375

372. Bartolomé Esteban Perez Murillo, 1618-1682, Espagnol. *Vierge à l'Enfant*, vers 1655. Huile sur toile, 155 x 105 cm. Palazzo Pitti, Florence. Baroque

373. Pier Francesco Mola, 1612-1666, Italien. *Autoportrait*, 1650-1666. Pastel sur papier, 34,7 x 24,9 cm. Musée des Offices, Florence . Baroque

Figure dominante de la manière néo-vénitienne à Rome, Mola combine l'esthétique de Bologne aux couleurs des peintres vénitiens.

374. Philippe de Champaigne, 1602-1674, Français. *Le Cardinal de Richelieu*, 1650. Huile sur toile, 222 x 155 cm. Musée du Louvre, Paris. Classicisme

Dans un portrait comme celui-ci, plus grand que nature, Philippe de Champaigne montre sa volonté de se rapprocher autant que possible de la réalité physique de son modèle.

375. Emmanuel de Witte, 1616-1691, Néerlandais. *Intérieur de la Nieuwe Kerk (Nouvelle Eglise) de Delft avec le tombeau de Guillaume I d'Orange, dit le Taciturne*, 1656. Huile sur toile, 97 x 85 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille. Baroque

Une fois installé à Amsterdam, Witte se concentra sur une peinture architecturale, décrivant surtout des intérieurs d'églises, réels ou imaginaires.

372

376

376. Aelbert Cuyp, 1620-1691, Néerlandais. *Vue du Valkhof à Nijmegen*, vers 1655-1665. Huile sur panneau de bois, 48,9 x 73,7 cm. Indianapolis Museum of Art, Indianapolis. Baroque

377. Bartolomé Esteban Perez Murillo, 1618-1682, Espagnol. *Petit Garçon au chien*, 1655-1660. Huile sur toile, 70 x 60 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Baroque

Jonathan Brown fait remarquer que les tableaux de genre de Murillo sont toujours dotés d'un sens caché (J. Brown, « Murillo, pintor de temas erticos. Una faceta inadvertida de su obra », Goya, 1982, n 169-171, pp. 35-43). Il les compare aux œuvres des bombocianti, *peintres italiens, hollandais et flamands, qui travaillaient à Rome au milieu du XVII*e *siècle, et dont les tableaux aux sujets tirés de la vie quotidienne jouissaient d'un grand succès auprès des collectionneurs espagnols. Il ne mentionne pas à ce propos le* Petit Garçon au chien *ni la* Jeune Fille *aux fruits, mais son étude permet de pénétrer facilement le sens caché de ces toiles : souriant timidement, la fillette tient une corbeille de fruits symbolisant la maturité, tandis que le garçon montre en riant au chien une corbeille au fond de laquelle on voit une cruche, récipient associé dans l'iconographie du XVII*e *siècle à la ferme.*

Bartolomé Esteban Murillo
(Séville, 1618 – 1682)

Peintre et dessinateur, Murillo entama ses études artistiques auprès de Juan del Castillo. L'influence de Zurbarán est également perceptible. Il peignit presque exclusivement à Séville, essentiellement des thèmes religieux comme l'Immaculée Conception, illustrant la doctrine de la Contre-Réfome. Et bien qu'il fût également l'un des plus grands peintres de portraits de son temps, il établit sa réputation avec des peintures de genre. En 1660, il fonda avec Valdés Leal et Francisco Herrera le Jeune une académie de peinture dont il devint le premier directeur. Il excellait dans la peinture de nuages, de fleurs, d'eau et de drapés et dans l'utilisation de la couleur. Sa peinture fut un exemple pour des artistes comme Gainsborough, Reynolds et Greuze.

377

378

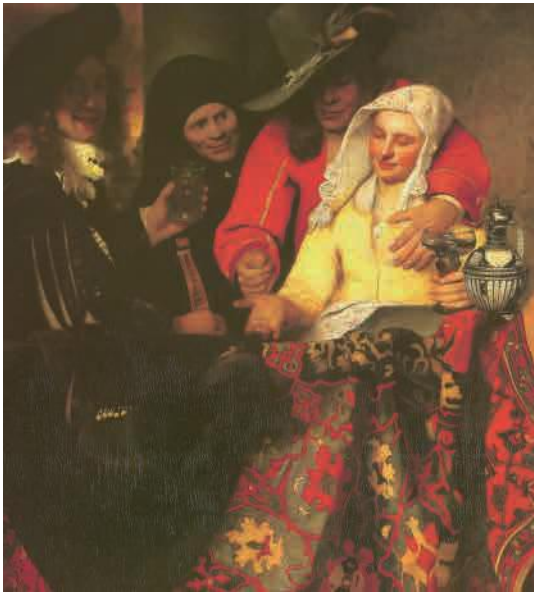
378. Charles Le Brun, 1619-1690, Français. *Le Chancelier de France Pierre Séguier,à l'entrée de Louis XIV dans Paris en 1660*, 1655-1661.
Huile sur toile, 295 x 357 cm. Musée du Louvre, Paris. Classicisme

Pierre Séguier, chancelier français, fut le premier mécène important de Le Brun qui réalisa ce portrait monumental en rentrant d'un voyage en Italie. Ce portrait officiel exprime la grandeur et la dignité du chancelier, révélant tout le talent de Le Brun pour la peinture des décors.

Charles Le Brun
(Paris, 1619 – 1690)

Fils de sculpteur, il jouit très tôt de la protection du chancelier Séguier. Enfant prodige, il étudia sous la houlette de grands maîtres comme Simon Vouet (1590-1649), et devint le peintre de Louis XIII. Plus tard, il étudia également avec le très considéré Nicolas Poussin, ayant lui aussi connu un succès précoce, et passa quatre ans en Italie en sa compagnie. L'influence classique de Poussin l'éloigna du style baroque de Vouet. De retour en France, Le Brun fut promu au rang de peintre favori du roi, pionnier du néo-classicisme français, pratiquement établi par Poussin. En 1648, il fonda avec Colbert, l'Académie de peinture et de sculpture et l'Académie de France à Rome. Il travailla plusieurs années à la réalisation du château de Versailles, particulièrement aux escaliers des Ambassadeurs (1674-1678), à la galerie des Glaces et aux salons de la Guerre et de la Paix (1684-1687). Il avait également la charge de la manufacture des Gobelins et des collections royales. A la fin de sa vie, il peignit essentiellement des thèmes religieux.

379



380

379. Nicolas Poussin, 1594-1665, Français. *La Fuite en Egypte*, 1655-1657. Huile sur toile, 105 x 145 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Classicisme

Chef-d'œuvre tardif de Poussin, La Fuite en Egypte *est souvent sous-estimée sous prétexte que sa structure picturale est réduite à quelques combinaisons abstraites de couleurs locales. Et pourtant, il faut reconnaître qu'un certain manquement au goût pictural vaut bien l'intégrité plastique d'ordre supérieur que montre cette création maîtresse. La grandeur et la quiétude règnent sur cette scène. Les gestes de Marie et de Joseph, réfugiés dans l'ombre du temple, sont lents, comme le sont les mouvements des femmes et celui du garçon agenouillé à leur côté ; il semble que les silhouettes de ces personnages soient sorties d'une fresque antique. Le rôle dominant de la Sainte Famille est signifié par la position centrale du groupe, ainsi que par les verticales du temple et de l'obélisque qui, avec la ligne horizontale de la procession (dans le même plan éloigné), coordonnent la composition. Ici, toutes les lignes sont soumises à une rigoureuse concordance ; le rythme est entièrement assujetti à l'harmonie. Le sens philosophique de « La Vierge égyptienne » (selon l'expression de Poussin) est exprimé dans cette composition avec une clarté qui rend tout commentaire inutile. En fait, l'artiste a représenté un des actes centraux de l'histoire spirituelle de l'humanité : les vieilles croyances se retirent pour céder la place, sur la scène historique, aux héros chrétiens qui devront changer la face du monde.*

380. Johannes Vermeer van Delft, 1632-1675, Néerlandais. *L'Entremetteuse*, 1656. Huile sur toile, 143 x 130 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Baroque

381

383

382

381. Gabriel Metsu, 1629-1667, Néerlandais. *Un homme et une femme assis au virginal*, vers 1665. Huile sur toile, 38,4 x 32,2 cm. National Gallery, Londres. Baroque

382. Gerard ter Borch Le Jeune, 1617-1681, Néerlandais. *Couple dansant*, 1660. Huile sur toile, 76 x 68 cm. Polesden Lacey, Dorking. Baroque

383. Johannes Vermeer van Delft, 1632-1675, Néerlandais. *Jeune Fille lisant une lettre devant la fenêtre ouverte*, vers 1658. Huile sur toile, 83 x 65 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Baroque

Cette peinture montre que la palette de couleurs du peintre tend à s'éclaircir à ce moment de sa carrière, et que les fonds blancs occupent toujours plus d'espace. Les matériaux dépeints sont traités d'une façon très subtile, suggérant quelque effet optique (prêtons une attention particulière à la texture précieuse du somptueux tapis au premier plan). Un rideau approfondit et clôt à la fois la composition comme un coffret à bijoux. La fenêtre, source de lumière, et le reflet du modèle dans le miroir nous rappellent que l'époque est marquée par les découvertes scientifiques sur le rayonnement lumineux.

384. Johannes Vermeer van Delft, 1632-1675, Néerlandais. *La Laitière*, vers 1659. Huile sur toile, 46 x 41 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Baroque

Vermeer confère une réalité plastique à chaque objet dépeint, et amplifie cela par des épaississements de la peinture. La tourte saisit la lumière qui est introduite de façon naturelle par la fenêtre ouverte, thème récurrent dans les œuvres du peintre. La composition est minimaliste et stable, organisée autour de lignes horizontales et verticales, et l'angle de la pièce la maintient en équilibre. Le modèle, concentré sur son action, pare sa tâche d'une certaine noblesse. La géométrie du personnage, ses gestes lents et les subtiles nuances de couleurs caractérisent l'œuvre du peintre.

384

385

386

387

388

Philippe de Champaigne
(Bruxelles, 1602 – Paris, 1674)

Le lien de l'artiste avec Rubens s'établit à travers son professeur, Jacques Fouquières, qui avait été l'assistant de cet important peintre flamand du baroque. Après ses premières peintures de paysages, Champaigne se rendit à Paris en 1621, où il rencontra Poussin. Ses décorations d'églises lui valurent l'attention du roi Louis XIII (1601-1643), et du cardinal de Richelieu (1595-1642), l'homme d'Etat qui fit de la France une grande puissance. *Le Portrait du Cardinal* (1635) par l'artiste compte parmi ses chefs-d'œuvre, trahissant les influences de van Dyck et de ses portraits en pied. En retour, il introduisit des formules flamandes dans l'art français. Après avoir connu plusieurs difficultés personnelles et après la guérison de sa fille, nonne, il peignit la plus pieuse de ses œuvres : *Ex-Voto ou L'Abbesse Catherine Agnès Arnauld et sœur Catherine de Sainte-Suzanne* (1662).

385. Johann Heinrich Schönfeld, 1609-1684, Allemand. *Le Serment d'Hannibal*, vers 1660. Huile sur toile, 98 x 184,5 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Baroque

386. Philippe de Champaigne, 1602-1674, Français. *Ex- Voto (La Mère Catherine-Agnès Arnault et la soeur Catherine de Sainte-Suzanne)*, 1662. Huile sur toile, 165 x 229 cm. Musée du Louvre, Paris. Classicisme

L'inscription à l'arrière-plan nous raconte l'histoire qui inspira cette peinture : la plus jeune fille du peintre souffrait de paralysie, mais elle guérit miraculeusement après neuf jours de prière.

387. Gerrit Dou, 1613-1675, Néerlandais. *La Visite du médecin*, vers 1663. Huile sur toile, 87 x 67 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

388. Gerrit Dou, 1613-1675, Néerlandais. *La Souricière*, 1645-1650. Huile sur panneau de bois, 47 x 36 cm. Musée Fabre, Montpellier. Baroque

389. Willem Kalf, 1619-1693, Néerlandais. *Nature morte à la porcelaine chinoise*, 1662. Huile sur toile, 64 x 53 cm. Gemäldegalerie, Berlin. Baroque

389

390

391

392

390. Jan Steen, 1626-1679, Néerlandais. *Comme les vieux chantent les enfants piaillent*, 1663-1665. Huile sur toile, 94,5 x 81 cm. Musée Fabre, Montpellier. Baroque

Steen est le peintre des scènes comiques, animées et populaires. Ses illustrations de proverbes, comme cette peinture, nous rappellent la tradition de Bruegel.

391. Adriaen van Ostade, 1610-1685, Néerlandais. *Intérieur paysan*, 1663. Huile sur panneau de bois, 34 x 40 cm. The Wallace collection, Londres. Baroque

392. Jan Steen, 1626-1679, Néerlandais. *Les Méfaits de la luxure*, 1663. Huile sur toile, 105 x 145 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Baroque

Jan Steen dépeint ses scènes historiques comme des peintures de genre. Dans la Hollande du XVII[e] siècle, les scènes de bordel étaient communes et souvent représentées sans ambiguïté ou jugement moral.

393

394

393. Bartolomé Esteban Perez Murillo, 1618-1682, Espagnol. *Repos pendant la fuite en Egypte*, vers 1665. Huile sur toile, 136,5 x 179,5 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Baroque

Le sujet est tiré du Nouveau Testament, mais les détails, tels que le repos en chemin, sont fournis par des ouvrages apocryphes. Les peintres de Séville se servaient dans leur travail sur ce sujet du livre de Francisco Pacheco El Arte de la pintura. *Il raconte de façon détaillée comment Marie et Joseph firent, à la hâte, leurs malles sans avoir pris ni vêtements, ni nourriture et à quel point leur voyage à travers le désert fut difficile.*

394. Johannes Vermeer van Delft, 1632-1675, Néerlandais. *La Jeune Fille à la perle*, vers 1665-1666. Huile sur toile, 44,5 x 39 cm. Cabinet Royal de Peinture de Mauritshuis, La Haye. Baroque

395. Johannes Vermeer van Delft, 1632-1675, Néerlandais. *L'Atelier (Allégorie de la Peinture*), vers 1665. Huile sur toile, 120 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Baroque

Le masque mortuaire en plâtre reposant sur la table à la gauche de l'artiste, semble être un signe de mauvais augure. Entre le spectateur et le masque se trouve une chaise invitant le curieux à entrer et à s'impliquer dans la peinture. Elle convie également le spectateur à observer le tableau sous tous ses angles. Les lignes mouvantes du carrelage au sol orientent notre œil vers le modèle, tandis que la présence de plusieurs lignes horizontales (des poutres du plafond aux limites inférieures créées par le chevalet et le tabouret) fait régner une rassurante atmosphère de tranquillité. Cette œuvre est représentative de l'intérêt de Vermeer pour la quiétude des scènes d'intérieur. Les draperies sur la gauche semblent avoir été tirées en arrière par le spectateur comme pour mieux voir l'artiste au travail. La signature de Vermeer se trouve dans le coin inférieur droit de la tapisserie, formant comme une ligne entre l'artiste et le modèle, impliquant un lien personnel entre eux. La carte murale est comme un tableau dans le tableau, car elle aussi contient des images dans l'image, conférant à la peinture une profondeur de signification aussi bien qu'un effet de perspective. Le livre dans la main du modèle et le trombone à coulisse indiquent qu'elle représente Clio, la muse de l'Histoire. Fidèle à la tradition de la peinture hollandaise du XVᵉ siècle, la profondeur de champ est obtenue par une douce lumière oblique provenant de la fenêtre sur la gauche.

395

JOHANNES VERMEER
(DELFT, 1632 – 1675)

Vermeer est le seul peintre correspondant à l'idée que l'on se fait habituellement de la placidité hollandaise. Peut-être incarne-t-il un genre héroïque de placidité, car aucune de ses peintures ne laisse percer le moindre souffle d'inquiétude. Partout, nous avons l'impression que son coup de pinceau n'est qu'un lent effleurement, d'une assurance consommée, et qu'un reflet dans une bouteille, un rideau sur un mur, ou la texture d'un tapis ou d'une robe, l'intéressaient autant que les visages des hommes et des femmes. Ici, aucune virtuosité apparente, aucune prouesse du pinceau, rien de superflu, pourtant tout est là pour atteindre la perfection et le maximum d'effets exprimables par la simple rigueur : rigueur de la composition, du dessin, de la coloration, qui, par sa gamme de tons clairs et plutôt froids, sous une lumière argentée, fut une création rare et originale. Contrairement à ses prédécesseurs, il utilisa une camera scura afin de rendre la perspective avec le plus de soin possible. Il révolutionna la façon de faire et d'utiliser la peinture. Sa technique d'application des couleurs préfigurait certaines méthodes employées par les impressionnistes presque deux siècles plus tard.

396

396. Le Lorrain (Claude Gellée), vers 1604-1682, Français. *Paysage avec Psyché devant le château de l'Amour,* 1664. Huile sur toile, 87,1 x 151,3 cm. National Gallery, Londres. Classicisme

397

398

397. Le Lorrain (Claude Gellée), vers 1604-1682, Français. *Matin, paysage avec Jacob, Rachel et Léa au puits*, 1666. Huile sur toile, 113 x 157 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Classicisme

Matin, paysage avec Jacob, Rachel et Léa au puits, *appartient au nombre des créations lyriques de Claude Lorrain les plus fascinantes. Le pinceau de l'artiste rend la beauté du jour naissant avec le même tressaillement d'amour et la même ferveur qu'éprouve son héros à l'apparition de la jeune Rachel. Par contre, dans le groupe de personnages, ce sentiment n'est que suggéré. L'impact émotionnel de cette passion naissante n'est vraiment véhiculé que par le paysage. La prédominance du climat lyrique est due à une parfaite identification de l'artiste du sujet et de l'objet : la nature y est animée, comme possédant une âme capable d'éprouver des sentiments les plus subtiles. En requerrant à son artifice favori de la peinture à contre-jour, Le Lorrain crée un flot de lumière en direction du spectateur, lui donnant le sentiment que le jour point sous ses yeux. Enveloppées de brume matinale, les cimes des arbres se dessinent doucement sur fond de ciel clair, et leur font écho la forme des nuages, aux bords à peine dorés par le soleil levant. La surface peinte est basée sur de fines nuances de couleurs où dominent les teintes argentées. Le coloris clair et doux du tableau s'harmonise avec les sentiments qu'éveille cette toile.*

399

398. Le Lorrain (Claude Gellée), vers 1604-1682, Français. *La Répudiation d'Agar*, 1668. Huile sur toile, 106,4 x 140 cm. Alte Pinakothek, Munich. Classicisme

Dans sa maturité, l'artiste peignit dans un style plus monumental, créant des compositions souvent sévères sur des sujets tirés de l'Ancien Testament.

399. Willem van de Velde Le Jeune, 1633-1707, Néerlandais. *Le Coup de canon*, vers 1670. Huile sur toile, 78,5 x 67 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Baroque

Peintre originaire de Haarlem (l'une des deux plus prestigieuses écoles de peinture hollandaises avec celle d'Amsterdam), van de Velde appartient à une famille de graveurs (importante activité pour les peintres, car elle leur permettait de diffuser et de promouvoir leurs œuvres). Il peignit plusieurs vues panoramiques, décrivant la simple vie quotidienne de Haarlem. Son œuvre contraste avec celles de Seghers qui cherche à communiquer une vision plus dramatique de ses paysages.

400

401

400. Harmensz van Rijn Rembrandt, 1606-1669, Néerlandais. *La Fiancée juive*, 1667. Huile sur toile, 121,5 x 166,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Baroque

401. Frans van Mieris, 1635-1681, Néerlandais. *Couple festoyant*, non daté. Huile sur panneau de bois. Collection privée. Baroque

402

403

404

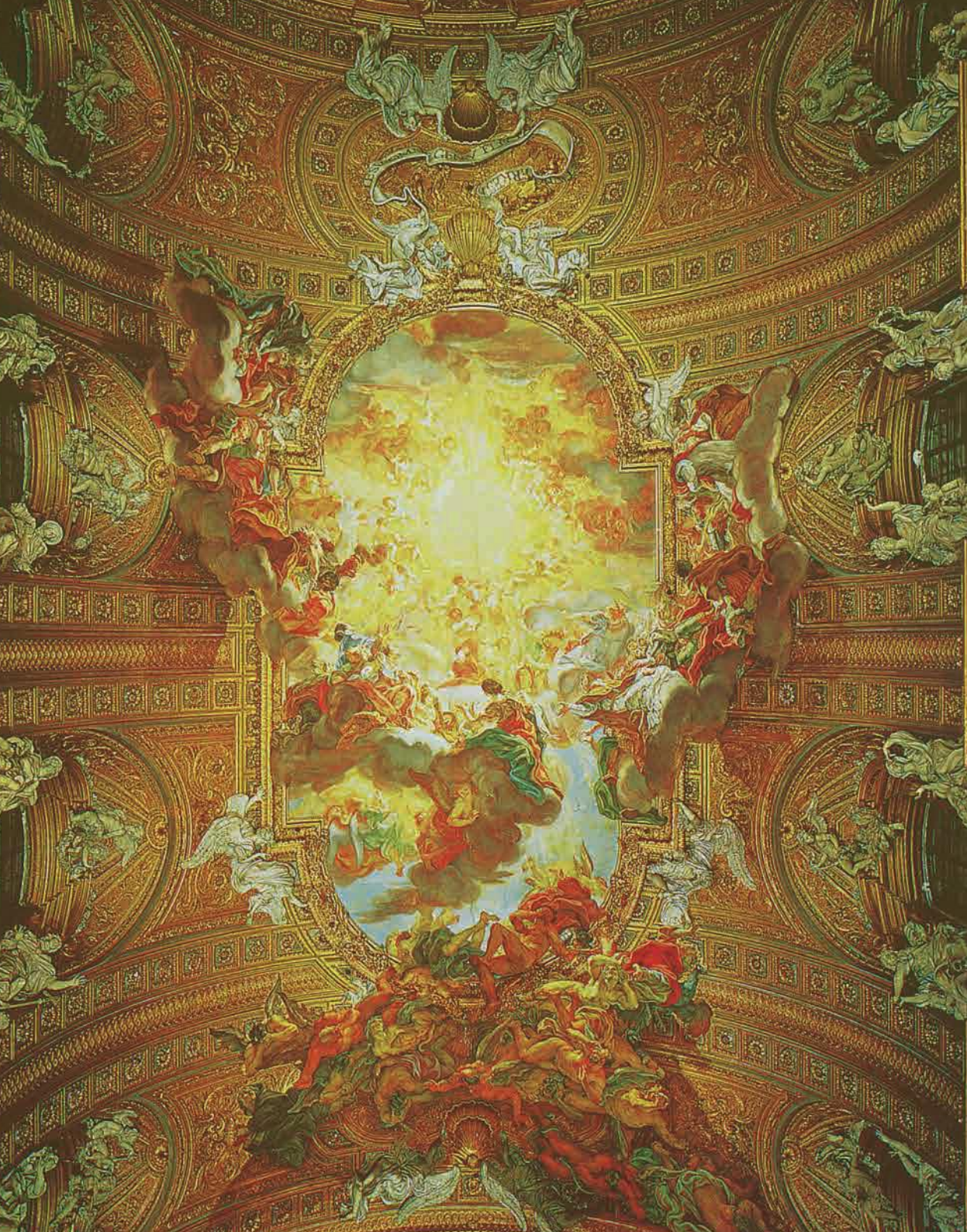
402. Harmensz van Rijn Rembrandt, 1606-1669, Néerlandais. *Le Retour du fils prodigue*, 1668. Huile sur toile, 262 x 205 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Baroque

L'histoire du fils prodigue est narrée ici d'une façon expressive et laconique, environ six ans avant la mort du peintre : les lignes verticales strictes des figures solennelles et majestueuses constituent l'élément dominant de la peinture. Le vêtement du père et les lignes de son visage – qui trouve un prolongement dans celui de son fils – soulignent l'union entre les deux hommes et confèrent une certaine monumentalité au groupe. Les personnages semblent sortir de l'ombre pour se diriger vers un brasier de couleurs. Le style est caractéristique du Rembrandt des dernières années.

403. Pierre Mignard, 1612-1695, Français. *Louise-Marie de Bourbon, « Mademoiselle de Tours »*, portrait posthume, dit *La Fillette aux bulles de savon*, 1674. Huile sur toile, 130 x 96 cm. Château de Versailles, Versailles. Classicisme

*Pierre Mignard étudia auprès de Vouet. Cette composition classique nous présente la figure allégorique de l'*homo bulla, *illustrant la vie éphémère, où l'existence humaine est comparable à une bulle de savon.*

404. Gerard ter Borch le Jeune, 1617-1681, Néerlandais. *Concert*, vers 1675. Huile sur panneau de bois, 58,1 x 47, 3 cm. Cincinnati Art Museum, Cincinnati. Baroque



406

407

405. Giovanni Battista Gaulli (Baciccio), 1639-1709, Italien. *Le Triomphe du nom de Jésus*, 1674-1679. Fresque. Sant' Ignazio, Rome. Haut Baroque

Chef-d'œuvre de l'illusionnisme du haut baroque, cette fresque théâtrale, résultat d'une prestigieuse commande, orne l'intérieur de l'église des Jésuites de Rome, Il Gesù.

406. Andrea Pozzo, 1642-1709, Italien. *La Mission évangélisatrice des Jésuites*, 1685-1694. Fresque. Sant' Ignazio, Rome. Haut Baroque

407. Frans Snyders, 1579-1657, Flamand. *Marchand de gibier*, vers 1675. Huile sur toile, 177 x 274 cm. York City Art Gallery, York. Baroque

405

408

409

408. Claudio Coello, 1642-1693, Espagnol. *L'Adoration de la Sainte Hostie*, 1685-1690. Huile sur toile. El Escorial (sacristie), Madrid. Baroque

Dernier maître important de l'école de Madrid du XVII^e siècle, Coello peignit ici son chef-d'œuvre. Le peintre est influencé par les compositions dynamiques baroques et par les couleurs raffinées des Vénitiens.

409. Gaspar van Wittel, vers 1653-1736, Néerlandais. *La Villa Médicis à Rome*, 1685. Tempera sur parchemin, 29 x 41 cm. Palazzo Pitti, Florence. Baroque

410

411

410. Jacques Stella, 1596-1657, Français. *Le Christ servi par les anges*, avant 1693. Huile sur toile, 111 x 158 cm. Musée des Offices, Florence. Baroque

411. Meindert Hobbema, 1638-1709, Néerlandais. *L'Allée de Middleharnis*, 1689. Huile sur toile, 103,5 x 141 cm. National Gallery, Londres. Baroque

Il s'agit de l'une des dernières vedute *(peinture représentant une vue panoramique d'un endroit), peintes par Hobbema. Elève de Ruisdael, ses paysages furent influencés par la manière de son maître, mais tendaient vers plus de simplification, tous les détails accessoires étant supprimés au profit du ciel.*

412

412. Nicolas de Largillière, 1656-1746, Français.
Délibération des échevins de la ville de Paris à la fête de Louis XIV après son rétablissement en 1687, vers 1689.
Huile sur toile, 68 x 101 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Rococo

1691.

413

XVIII[e] Siècle

Le mouvement des Lumières marqua le XVIII[e] siècle par son foisonnement d'idées. A l'époque rococo, la culture de salon se développa dans les cours de France, d'Autriche et d'Allemagne, grâce au goût et à l'initiative de femmes que l'on appelait *femmes savantes*. En plus de l'art, les salons participèrent à la propagation des idées des Lumières, qui rejetaient la superstition au profit de théories démontrables par des méthodes scientifiques. L'empirisme prospéra, s'appuyant sur les grandes réalisations scientifiques du XVII[e] siècle, les plus remarquables étant celles de Sir Isaac Newton (1642-1727) et de John Locke (1632-1704). Leur insistance sur les données tangibles et les preuves empiriques changea le cours de la pensée.

En France, les philosophes contribuèrent à la diffusion des idées basées sur la raison dans les domaines ecclésiastique et étatique. Ils étaient persuadés que les progrès de la pensée engendreraient un perfectionnement de l'humanité. Réunir et classer les idées faisaient partie du projet des Lumières. C'est ainsi que Denis Diderot (1713-1784) édita la première encyclopédie (35 volumes, 1751-1780), dans une tentative de consigner méthodiquement la somme des connaissances existantes. Diderot devint également le premier critique d'art en publiant ses commentaires lors du salon français officiel organisé par l'académie royale de peinture et de sculpture. Dans ses écrits, Voltaire (1674-1778) s'insurgea contre le despotisme des rois et l'hégémonie de l'Église. Plus tard, des penseurs révolutionnaires se rappelleraient ses idées fondatrices. Les catégories relevant de l'histoire naturelle et de la zoologie furent répertoriées par le Comte de Buffon (1707-1778), tandis qu'en Suède, Carl von Linnée (1707-1778) établissait une classification exhaustive des plantes.

Dans le monde entier, le XVIII[e] siècle marque le début de l'ère « moderne », où l'émergence d'une vision embarrassée du présent sur le passé engendra une préoccupation pour la nouveauté ou l'actualité. Les américains des colonies se firent également remarquer par leur engagement pour les idées des Lumières, notamment Benjamin Franklin et Thomas Jefferson entre autres. Les inventions scientifiques se multipliaient au même rythme que les percées sociales. Dans les années 1740, la révolution industrielle débuta en Angleterre, aiguillonnée par des recherches dans les domaines de l'énergie à vapeur, de l'électricité, par la découverte de l'oxygène et les avancées technologiques comme le premier emploi de l'acier dans la construction d'un pont en 1776.

Un intérêt renouvelé pour l'antiquité classique vit le jour, alimenté par la découverte, puis les fouilles d'Herculanum (1738) et de Pompéi (1748), de même que l'on assista à une tendance grandissante chez les aristocrates, désireux d'effectuer un grand tour à travers l'Europe et l'Italie en particulier. Les révolutions américaine (1775-1783) et française (1789-1792) déclenchèrent également un goût pour un style nouveau : le néoclassicisme. Ce courant se caractérisait par son contenu moral et des compositions puissantes et claires, exaltant souvent les valeurs patriotiques. Napoléon Bonaparte (1769-1821) remplit la vacance du pouvoir au milieu du chaos révolutionnaire en se couronnant lui-même empereur de France en 1804. Lui aussi fut séduit par le style néoclassique, car il élabora tout un système de symboles pour asseoir son autorité en favorisant les références à l'empire romain dans sa phase expansionniste de conquête militaire.

413. Jean-Baptiste Chardin, 1699-1779, Français. *Le Bénédicité*, 1744.
Huile sur toile, 49,5 x 38,4 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
Rococo

Chardin choisit ici un thème souvent dépeint par les maîtres hollandais du XVII[e] siècle. Contrairement à ses oeuvres antérieures où il appliquait la peinture en couche épaisse, il recourt ici à des touches plus légères.

414

416

414. Rachel Ruysch, 1664-1750, Néerlandais. *Nature morte de fleurs*, après 1700. Huile sur toile, 75,5 x 60,7 cm. Musée d'Art de Toledo, U.S.A. Baroque

415. Jean Raoux, 1677-1734, Français. *Le Goût* (tiré de la série des cinq sens), vers 1715-1734. Huile sur toile, 56,5 x 72 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Rococo

416. Sebastiano Ricci, 1659-1734, Italien. *Allégorie de la Toscane*, 1706. Huile sur toile, 90 x 70.5 cm. Musée des Offices, Florence. Rococo

417. Antoine Watteau, 1684-1721, Français. *La Proposition embarrassante*, vers 1716. Huile sur toile, 65 x 85 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Rococo

415

417

418

418. Nicolas de Largillière, 1656-1746, Français. *Portrait d'une femme*, vers 1710.
Huile sur toile, 80 x 64 cm.
Musée Pouchkine, Moscou. Rococo

419

420

419. Antoine Watteau, 1684-1721, Français. *La Fête de l'Amour*, 1717. Huile sur toile, 61 x 75 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Rococo

420. Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 1697-1768, Italien. *Venise : Campo San Vidal et Santa Maria delle Carità (la cour du maçon)*, 1727-1728. Huile sur panneau de bois, 123,8 x 162,9 cm. National Gallery, Londres. Rococo

421

422

421. Jean-Marc Nattier, 1685-1766, Français. *La Bataille de Lesnaya*, 1717. Huile sur toile, 90 x 112 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Rococo

422. Jean-Baptiste Oudry, 1686-1755, Français. *Nature morte avec fruits*, 1721. Huile sur toile, 74 x 92 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Baroque

423

424

Antoine Watteau
(Valenciennes, 1684 – Nogent-sur-Marne, 1721)

Antoine Watteau incarne toute la grâce, toute l'intelligence et toute la poésie du XVIIIe siècle, lorsque le goût français dominait l'Europe entière. Il est réputé pour être l'une des figures clefs de l'art rococo. D'origine flamande, il arriva à Paris aux environs de 1702 où il travailla avec Gillot qui développa son intérêt pour les scènes de la vie quotidienne et les costumes de théâtre. Là, il eut également accès à la galerie du Palais du Luxembourg et aux peintures de Rubens, qui exerça une profonde influence sur lui, moins par son style que par le choix de ses sujets, tels que les fêtes galantes par exemple. Ses peintures étaient d'un genre tellement nouveau qu'en 1717 il se vit décerner un nouveau titre par l'Académie, celui de « Peintre de fêtes galantes », créé expressément pour lui. Curieusement, s'il n'avait pas existé, la peinture aurait certainement connu la même évolution, avec le développement du même style décoratif, de la même peinture lumineuse et claire, avec ses nus voluptueux et ses sujets mythologiques plaisants, aux antipodes de la tradition de Watteau. De fait, son monde est extrêmement artificiel, dépeignant une frivolité apparente, derrière laquelle transparaît toutefois une sorte de mélancolie, reflet d'un amour profond à travers les plaisirs de la chair ; mais aussi une atmosphère énigmatique imprégnant ses paysages – des grands arbres au milieu de parcs et de clairières, agrémentés de fontaines et de statues de marbre – ainsi que les regards langoureux des amoureux. Il était seul à posséder ce génie de la couleur, parant de douceur et de mystère, et de musicalité, même la lumière la plus brillante ; ce dessin vigoureux qui le place à égalité avec les plus grands ; cette poésie naturelle puisant sa source dans les rêves.

425

423. Hyacinthe Rigaud, 1649-1743, Français. *Louis XIV*, 1701. Huile sur toile, 277 x 194 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

Commandé pour être offert au roi d'Espagne, ce portrait connut un tel succès à la cour du roi de France qu'il demeura dans le pays. Il incarne « le pouvoir et la magnificence » du souverain absolu.

424. Antoine Watteau, 1684-1721, Français. *Gilles*, dit autrefois *Pierrot*, 1717-1719. Huile sur toile, 184 x 149 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

Cette peinture, appelée soit Gilles soit Pierrot, reste néanmoins une énigme. Le modèle, très proche du premier plan, confère au tableau un aspect monumental, exceptionnel chez Watteau. A l'arrière-plan, se trouvent les quatre personnages traditionnels de la commedia dell'arte, accompagnant Pierrot mais contrastant par leur attitude.

425. Antoine Watteau, 1684-1721, Français. *L'Embarquement pour Cythère*, 1718. Huile sur toile, 129 x 194 cm. Château de Charlottenburg, Berlin. Rococo

Lorsque en 1717 Watteau fut élu académicien, sur présentation du L'Embarquement pour Cythère, il reçu le titre officiel de « Peintre de fêtes galantes ».

L'action se passe sur l'île de Cythère, l'île d'amour : à la lisière de la forêt se dresse la statue d'Aphrodite. Des cupidons, accompagnant leurs nouvelles cibles, gravitent au-dessus des cavaliers et de leurs compagnes. Ici, il n'y a pas ce crescendo émotionnel bien que le sujet choisi par l'artiste puisse le suggérer.

L'histoire du tableau et de sa réception à l'Académie est intéressante. Il fut d'abord mentionné, dans le procès-verbal de l'académie royale de peinture et de sculpture, daté du 30 juin 1712, que le directeur de l'académie indiquerait au peintre le sujet de son œuvre. Mais ces mots furent rayés et remplacés par les suivants : « le sujet de son ouvrage de réception a été laissé à sa volonté ». Watteau, par les thèmes qu'il choisissait, s'opposait non seulement à la hiérarchie officielle des genres, mais aussi à l'habitude répandue à cette époque, parmi les mécènes et clients de haut rang, d'imposer aux peintres des sujets de leur propre composition. Ainsi le Pèlerinage à l'île de Cythère était sans doute un nouvel exemple de son « œuvre théâtrale ». Le paysage, dans de tels tableaux, est imprégné d'une douce nuance dorée qui rappelle la peinture vénitienne. La gradation de cette tonalité, qui devient claire et transparente dans les lointains, rend magnifiquement l'atmosphère.

426

428

427

426. Noël Nicolas Coypel, 1690-1734, Français. *La Naissance de Vénus*, 1732. Huile sur toile, 81 x 65 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Rococo

427. Jean-Baptiste Chardin, 1699-1779, Français. *L' Enfant au Toton*, vers 1738. Huile sur toile, 68 x 76 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

428. Giovanni-Battista Tiepolo, 1696-1770, Italien. *Sarah et l'Archange*, 1726-1728. Fresque, hauteur : environ 400 cm. Palazzo Arcivescovile, Udine. Rococo

429. Jean-Baptiste Chardin, 1699-1779, Français. *La Raie*, 1725-1726. Huile sur toile, 114 x 146 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

Presque toutes les oeuvres de l'artiste sont de petite taille, 30 cm environ, voire moins. Elles étaient conçues pour être accessibles à des clients et bienfaiteurs éventuels issus des classes moyennes. Cette œuvre est la nature morte qui permit à Chardin d'entrer à l'académie royale de peinture et de sculpture. L'artiste choisissait des objets communs pour des personnes du commun. Chardin peignait des scènes ordinaires tout en éprouvant du respect pour cette classe moyenne laborieuse et ses objets. Les scènes de cuisine étaient ses préférées, celle-ci étant dominée par une raie, un poisson plat dépourvu d'arrête, mais réputé pour ses larges nageoires semblables à des ailes.

430. Giovanni-Battista Tiepolo, 1696-1770, Italien. *La Découverte de Moïse*, 1730. Huile sur toile, 202 x 342 cm. National Gallery of Scotland, Edimbourg. Rococo

L'impact dramatique de cette peinture est renforcé par sa grande taille (elle était même plus grande à l'origine mais dont une section fut coupée, probablement au XIX^e siècle), ses couleurs et son caractère théâtral.

429

JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN
(PARIS, 1699 – 1779)

En 1728, Jean-Baptiste Siméon Chardin fut admis à l'Académie grâce à deux grandes toiles représentant de simples natures mortes : *La Raie* et *Le Buffet*. Leur qualité technique nous frappe d'emblée : dans ces pièces, traitées avec un tact et un bonheur extraordinaires, nous retrouvons toute la richesse et la subtilité de la peinture à l'huile. Mais on y perçoit déjà le sens de l'intimité et de la poésie des choses humbles qui place Chardin à part, même parmi les meilleurs peintres de natures mortes et de genre. Chardin est purement français ; il est bien plus proche de ce sentiment de quiétude méditative qui anime les scènes rustiques de Louis Le Nain un siècle plus tôt, que de la lumière et de son éclat superficiel, propres au réalisme de son temps. Contrairement à ses prédécesseurs, il ne cherche pas ses modèles dans la paysannerie ; il peint la petite bourgeoisie de Paris, bien éloignée des austères paysans de Le Nain. Les ménagères de Chardin sont vêtues simplement mais proprement et l'on retrouve cette netteté dans les maisons où elles s'activent. Une sorte de raffinement et de bonhomie apporte un charme particulier à ces petites images de la vie domestique, uniques en leur genre et supérieures, par leur sensibilité et leur sujet, aux chefs d'œuvre de certains maîtres hollandais.

430

431

432

433

431. Giovanni Paolo Pannini, 1691-1765, Italien.
L'Arno et le pont Santa Trinita, 1742. Huile sur toile, 62 x 90 cm.
Szépmüvészeti Múzeum, Budapest. Rococo

432. Giovanni Battista Piazzetta, 1683-1754, Italien.
Suzanne et les vieillards, 1740. Huile sur toile, 100 x 135 cm.
Musée des Offices, Florence. Rococo

433. Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 1697-1768, Italien.
Le Retour du Bucentaure, 1732. Huile sur toile, 182 x 259 cm.
Collection Aldo Crespi, Milan. Rococo

434

436

435

434. François Boucher, 1703-1770, Français. *Le Déjeuner*, 1739. Huile sur toile, 81 x 65 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

435. William Hogarth, 1697-1764, Anglais. *Scène de taverne*, vers 1735. Huile sur toile, 62,2 x 75 cm. John Soane's Museum, Londres. Rococo

Cette œuvre est également appelée L'Orgie. *Il s'agit de la scène III de la série narrant les exploits d'un voyou, un homme débauché ou corrompu. Le lieu de la scène est un bordel populaire dans le Londres de l'époque. Des romanciers décrivant la période ont parlé de la manière dont les filles de joie, choquant par leur jambes nues, dansaient en se servant d'un miroir (le plateau d'argent sur la gauche de la peinture) et d'une bougie pour se mettre en scène de façon provocante. Mais ceci n'est qu'une des nombreuses références imagées de la période qu'illustre ce tableau. On peut admirer la gravure de cette œuvre de Hogarth au Metropolitan Museum de New York, la peinture ayant disparu dans un incendie.*

436. Jean-Baptiste Pater, 1695-1736, Français. *Scène dans un parc*, première moitié du VIIIe siècle. Huile sur toile, 149 x 84 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Rococo

437. Jean-Baptiste Chardin, 1699-1779, Français. *La Gouvernante*, 1739. Huile sur toile, 46,7 x 37,5 cm. National Gallery of Canada, Ottawa

437

438

438. Pietro Longhi, 1702-1785, Italien. *Les Présentations*, 1740. Huile sur toile, 66 x 55 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

439. Jean-Marc Nattier, 1685-1766, Français. *La Duchesse de Chaulnes, représentée en Hébé*, 1744. Huile sur toile, 144 x 110 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

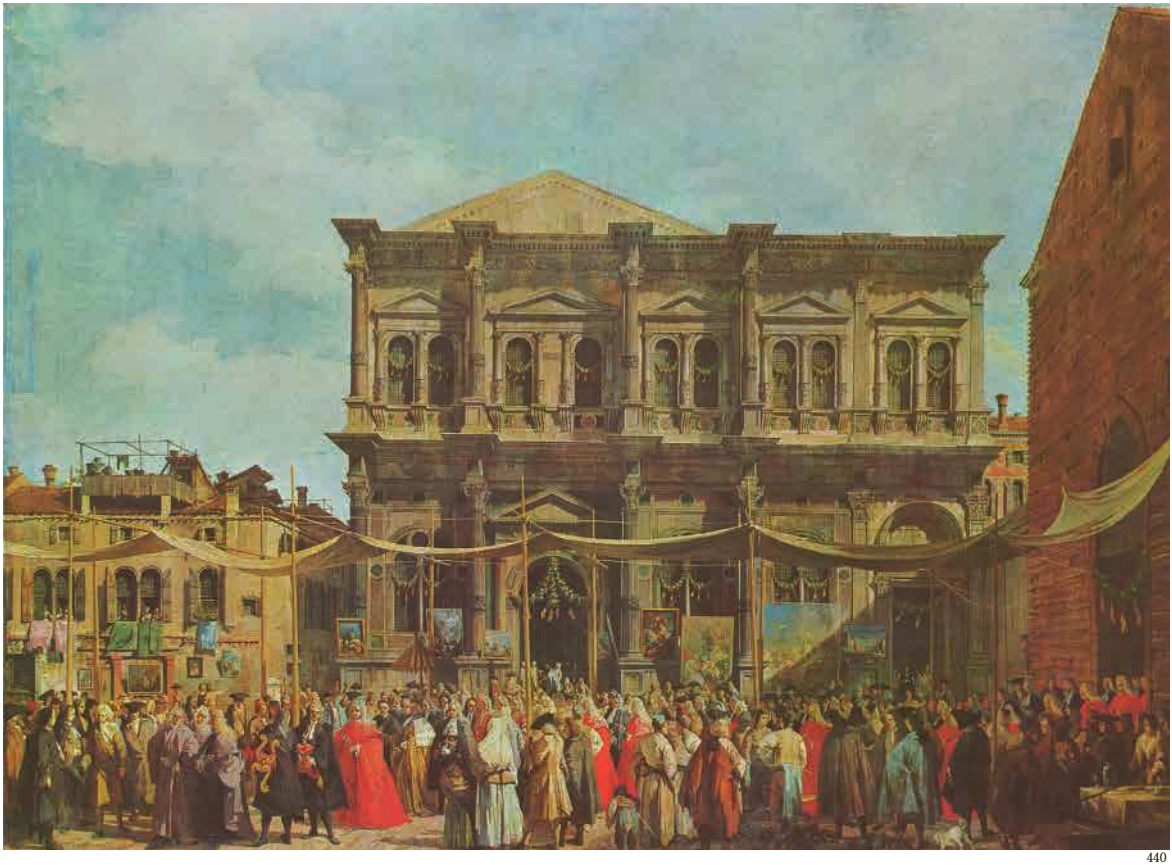
Remarqué par Louis XIV, Nattier se spécialisa dans les portraits de cour et réalisa une série de portraits allégoriques caractérisés par le doux modelé des visages.

Willem Hogarth
(Londres, 1696 – 1764)

Le cas d'Hogarth est pour le moins étrange. Sa célèbre série de peintures, *The Harlot's Progress*, *The Rake's Progress*, *et le Marriage à la Mode*, sont en fait des leçons de morale imagées, un genre qui nous semble complètement étranger au domaine de l'art; car, en l'occurrence, les considérations morales de Hogarth comptent ici infiniment plus à ses yeux que celles de l'art et de la beauté. Lui-même déclare à ce sujet, créer une « comédie peinte » et la considérer comme une œuvre « d'utilité publique ». Sa morale se fonde sur de solides vérités pratiques, dépourvues de toute notion d'héroïsme, mais empreintes d'une verve et d'une force vitale inégalables. Il exhibe et met en mouvement une galerie de portraits d'une telle authenticité, que toute critique est réduite au silence et que toutes les réserves disparaissent.

Cet anglais autodidacte, méprisant toute forme de culture, ne fut pas sans exercer son influence sur les peintres anglais les plus cultivés, les plus raffinés, intelligents, instruits et cosmopolites. Grand amateur et collectionneur, parfait *gentleman*, il fut l'auteur de remarquables écrits sur l'art.

439



440

441

Canaletto (Giovanni Antonio Canal)
(Venise, 1697 – 1768)

Comme son père, il commença sa carrière comme peintre de décors de théâtre. Influencé par Giovanni Panini, il se spécialisa dans les *vedute* (vues) de Venise, sa ville natale. Les violents contrastes entre ombre et lumière sont typiques de cet artiste. Et, si certaines de ses vues sont d'un intérêt purement topographique, certaines décrivent des sujets festifs ou solennels. Il publia aussi, grâce à John Smith, son agent, une série de gravures de *capricci*. Il trouvait ses principaux acheteurs dans l'aristocratie britannique car ses vues leur rappelaient leur Grand Tour. Dans ses peintures, la perspective géométrique et les couleurs ont une fonction structurante. Canaletto passa dix ans en Angleterre. John Smith vendit des œuvres de Canaletto à George III, créant ainsi la collection royale de Canaletto. Ses plus grandes œuvres influencèrent la peinture de paysage du XIX^{e} siècle.

442

440. Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 1697-1768, Italien. *La Festa di San Rocco*, vers 1735. Huile sur toile, 147 x 199 cm. National Gallery, Londres. Rococo

441. Bernardo Bellotto, 1720-1780, Italien. *Dresde, l'église Kreuzkirche*, 1751. Huile sur toile, 197 x 187 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Rococo

442. François Boucher, 1703-1770, Français. *Diane sortant du bain*, 1742. Huile sur toile, 57 x 73 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

Cette peinture montre l'intérêt de Boucher pour les représentations de femmes dans la nature. Il recourt ici à une subtile combinaison de couleurs. La sensualité des deux femmes est soulignée par la lumière venant du côté gauche du tableau et modelant leurs corps. Ici, Diane est accompagnée de ses symboles traditionnels : le croissant de lune, l'arc et le carquois.

François Boucher
(Paris, 1703 – 1770)

Boucher est le parangon de l'artiste dont les ambitions sont claires et exactement proportionnelles à ses capacités. Il désirait plaire à ses contemporains, décorer des murs et des plafonds pour eux, et, dans ses meilleurs moments, atteindre la perfection. C'est pourquoi il résume parfaitement le goût de son siècle. Il parvint à s'adapter à des souverains bien différents, Louis XIV – le roi soleil, et Louis XV – le bien-aimé, et à jouer pour eux le même rôle que Le Brun. Il avait un génie décoratif et un véritable talent de composition, aisé, élégant et toujours parfaitement équilibré. Il fut incroyablement productif, illustrant un livre ou finissant un éventail avec la même aisance qu'il organisait les drapés de déesses complaisantes ou peuplait les cieux et les flots de nus roses et dorés. Comme décorateur, il avait autant de talent que son fascinant contemporain Tiepolo; il peignait aussi d'excellents portraits, rendant avec intelligence et habileté les scènes les plus intimes.

443

445

444

443. William Hogarth, 1697-1764, Anglais. *Marchande de crevettes*, 1740-1750. Huile sur toile, 64 x 53 cm. National Gallery, Londres. Rococo

444. François Boucher, 1703-1770, Français. *La Toilette de Vénus*, 1751. Huile sur toile, 108,3 x 85,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Rococo

Commandée par Madame de Pompadour, maîtresse de Louis XV, pour son Château de Bellevue, cette œuvre montre la contribution de Boucher à la peinture Rococo et au répertoire mythologique.

445. William Hogarth, 1697-1764, Anglais. *Le Peintre et son carlin*, 1745. Huile sur toile, 90 x 70 cm. Tate Gallery, Londres. Rococo

446

447

448

446. Giovanni-Battista Tiepolo, 1696-1770, Italien. Le *Banquet de Cléopâtre*, 1746. Fresque, 650 x 300 cm. Pallazzo Labia, Venise. Rococo

447. Jean Etienne Liotard, 1702-1789, Suisse. *La Belle Chocolatière*, 1744-1745. Pastel sur papier, 82,5 x 52,5 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Baroque

448. Pietro Longhi, 1701-1785, Italien. *Le Rhinocéros*, 1751. Huile sur toile, 62 x 50 cm. Ca' Rezzonico, Venise. Rococo

Provenant de terres exotiques, le rhinocéros était exhibé lors d'expositions populaires. Longhi dépeint cette scène vénitienne pendant la période du carnaval et prête une grande attention au détail des personnages et de l'atmosphère animée.

449

451

Thomas Gainsborough
(Sudbury, 1727 – Londres, 1788)

Thomas Gainsborough, de quatre ans le cadet de Reynolds, fut son plus grand rival. Il n'avait rien d'un théoricien, d'un enseignant ou d'un directeur d'école; il n'envisagea jamais d'intégrer dans son art les habiles trouvailles des plus grands artistes des écoles étrangères. Contrairement à Reynolds, il ne quitta jamais l'Angleterre et après plusieurs années d'apprentissage à Londres, il passa la majeure partie de sa vie successivement à Sudbury, Ipswich et Bath. Gainsborough n'est pas un dessinateur accompli, ses compositions ne sont pas aussi parfaitement équilibrées que celles de Reynolds, ses personnages semblent souvent disposés au hasard sur la toile. Mais il possède un charme particulier. C'est un poète, et un poète d'instinct, frémissant de sensibilité, capricieux et fantasque mais toujours naturel. En dépit de quelques très bons portraits d'hommes, il est le peintre des femmes et des enfants par excellence. Profond admirateur de van Dyck, il le prit pour modèle. Mais son admiration ne lui fait pas perdre son originalité, dont le pouvoir de séduction est unique. Reprenant des thèmes de van Dyck – comme le garçon vêtu de satin précieux, au visage de femme, long et délicat dans sa grâce aristocratique – il composa des variations entièrement originales.

450

449. Paul Troger, 1698-1762, Autrichien. *Saint Sébastien soigné par Irène*, 1746. Huile sur toile, 60 x 37 cm. Österreichische Galerie, Vienne. Rococo

450. Gaspare Traversi, vers 1722-1770, Italien. *La Leçon de musique*, vers 1750. Huile sur toile, 152 X 204,6 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Rococo

451. Thomas Gainsborough, 1727-1788, Anglais. *M et Mme Andrews*, vers 1750. Huile sur toile, 70 x 119 cm. National Gallery, Londres. Rococo

Ce portrait est le chef d'œuvre de jeunesse de Gainsborough. Le paysage, le fusil et le chien évoquent l'héritage de Robert Andrews et suggèrent un riche propriétaire terrien. Son épouse est assise sur un banc de bois. La peinture sur ses genoux est en réalité inachevée. Cette scène d'extérieur ainsi que les postures informelles du couple obéissent aux conventions des pièces de conversation à la mode.

452. Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 1697-1768, Italien. Dresde, *Vue de la rive droite de l'Elbe*, 1747. Huile sur toile, 133 x 237 cm. Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresde. Rococo

452

453

454

453. François Boucher, 1703-1770, Français. *Blonde Odalisque*, 1752. Huile sur toile, 59 x 73 cm. Alte Pinakothek, Munich. Rococo

A l'apogée de l'influence de Madame de Pompadour sur ses artistes de commandes, alors maîtresse de Louis XV, elle pria Boucher de peindre des toiles pour ses appartements personnels. Comme les autres nus pleins de coquetterie réalisés pour elle, cette jeune fille évoque la soie parfumée, les caresses sensuelles et autres plaisirs de la chair. Celle-ci détourne les yeux, contemplant peut-être sa propre vie, ignorant le regard du voyeur, sans pour autant s'y soustraire. La literie placée dans le quart supérieur droit contribue à repousser le mur à l'arrière-plan, de même que les tons bruns utilisés pour le mur et le lit. Les teintes rose et blanche des joues s'étendent à toute la surface du corps de la jeune fille, détendue mais pensive. Chaque courbe de l'œuvre est douce et fluide car les lignes ne sont qu'esquissées. Des cercles de fumée s'élèvent du brûleur d'encens dans le quart inférieur gauche en direction du rêve éveillé de la jeune femme. L'œuvre la plus classique et la plus connue de l'artiste est La Toilette de Vénus (1751).

455

456

454. Gaspare Traversi, vers 1722-1770, Italien. *La Leçon de dessin*, vers 1750. Huile sur toile, 161,7 x 204 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Rococo

455. Giovanni Paolo Pannini, 1691-1765, Italien. *Roma Antica*, 1758. Huile sur toile, 231 x 303 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

456. Giovanni Paolo Pannini, 1691-1765, Italien. *Galerie de peintures et vues de Rome*, 1759. Huile sur toile, 231 x 303 cm. Musée du Louvre, Paris. Baroque

457. Giovanni-Battista Tiepolo, 1696-1770, Italien. *Fresque du plafond de la Kaisersaal : Mariage de Frédéric Barberousse et Béatrice de Bourgogne,* 1750-1753. Fresque, 400 x 500 cm. Résidence du prince-évêque de Würzburg, Würzburg. Rococo

Prié de fournir une œuvre pour remplir l'espace laissé vide par une ancienne fenêtre, Tiepolo produisit cette dramatique réminiscence du mariage de Béatrice de Bourgogne avec Frédéric Barberousse. Bien que le véritable événement se soit déroulé 5 siècles plus tôt, l'artiste le situe dans un décor contemporain. Une draperie en stuc extrêmement élaborée est maintenue en arrière par des putti sculptés. Les marches conduisant à la plate-forme où est situé l'évêque semblent procéder de la même architecture que le mur. Par respect pour le contexte historique de l'événement et pour le parer de la dignité qu'il mérite, des éléments inspirés des périodes classiques (l'architecture du fond) ont été inclus. Après avoir achevé ces œuvres marquant l'apogée de sa technique, Tiepolo fut invité à Madrid où il vécut la fin de l'influence du Rococo. Il fut aussi rattrapé par l'énergie du néoclassicisme contre lequel il dut lutter. On peut citer par exemple le peintre allemand Anton Raphael Mengs (1728-1779), dont les œuvres supplantaient les siennes.

Giovanni Battista Tiepolo
(Venise, 1696 – Madrid, 1770)

Giovanni Battista (Giambattista) Tiepolo fut le dernier des grands décorateurs vénitiens et le plus pur représentant du Rococo italien. Dès l'âge de 21 ans, cet élève prodige de Gregorio Lazzarini fut consacré peintre à Venise. Il réalisa des fresques imposantes, comme celles de la Residenz à Würzburg ou du Palacio Real de Madrid, avec l'aide de ses fils Giovanni Dominico et Lorenzo alors qu'il avait atteint la cinquantaine. En 1755, après son retour de Würzburg, il fut élu premier Président de l'Académie de Venise avant de quitter définitivement l'Italie pour l'Espagne où il mourut.

457

458

460

459

458. Carle Vanloo, 1705-1765, Français. *Lecture d'un livre espagnol*, 1754. Huile sur toile, 164 x 128 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Néoclassicisme

459. Allan Ramsey, 1713-1784, Ecossais. *La Femme de l'artiste: Margaret Lindsay of Evelick*, 1758. Huile sur toile, 74,30 x 61,90 cm. National Gallery of Scotland, Edimbourg. Rococo

460. Carle Vanloo, 1705-1765, Français. *Concert espagnol*, 1754. Huile sur toile, 164 x 129 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Néoclassicisme

461. Joseph Vernet, 1714-1789, Français. *Vue de la ville et de la rade de Toulon*, 1756. Huile sur toile, 165 x 263 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

Influencé par la lumière et l'atmosphère du Lorrain, Joseph Vernet devint ensuite un peintre majeur d'un type de paysage idéalisé et sentimental aux côtés d'Hubert Robert. Ce tableau fait partie d'une série commandée par Louis XV, décrivant les ports stratégiques français les plus importants.

462. Joseph Vernet, 1714-1789, Français. *Matinée*, 1760. Huile sur toile, 65,5 x 98,5 cm. The Art Institute of Chicago. Néoclassicisme

461

462

464

465

466

463. Louis Toque, 1696-1772, Français. *Portrait de l'impératrice Elizabeth Petrovna*, 1758. Huile sur toile, 262 x 204 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Rococo

464. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, 1712-1774, Allemand. *La Mise au Tombeau*, 1759. Huile sur panneau de bois, 35 x 28 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Rococo

465. Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806, Français. *Le Colin-Maillard,* vers 1760. Huile sur toile, 114 x 90 cm. Toledo Museum of Art, Toledo. Rococo

466. Joshua Reynolds, 1723-1792, Anglais. *La Comtesse Spencer avec sa fille Georgiana*, 1760. Huile sur toile, 122 x 115 cm. Collection du Comte Spencer, Althorp. Rococo

463

467

469

468

467. Thomas Gainsborough, 1727-1788, Anglais. *Ann Ford*, 1760. Huile sur toile, 197,1 x 135 cm. Cincinnati Museum of Art, Cincinnati. Rococo

468. George Romney, 1734-1802, Anglais. *La Famille Leigh*, 1767-1769. Huile sur toile, 185,5 x 202 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. Rococo

469. Thomas Gainsborough, 1727-1788, Anglais. *Portrait de Mary Comtesse Howe*, 1760. Huile sur toile, 244 x 152,4 cm. Kenwood House, Londres. Rococo

470. Johann Conrad Seekatz, 1719-1768, Allemand. *La Répudiation d'Agar*, 1760-1765. Huile sur toile, 37,5 x 50,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Rococo

471. Joseph Marie Vien, 1716-1809, Français. *La Marchande d'amours*, 1763. Huile sur toile, 98 x 122 cm. Musée National du Château, Fontainebleau. Néoclassicisme

470

471

472

474

473

472. Angelica Kauffmann, 1741-1807, Suisse. *David Garrick*, 1764.
Huile sur toile, 84 x 69 cm. Burghley House, Lincolnshire. Néoclassicisme

473. Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806, Français. *L'Inspiration*, vers 1769.
Huile sur toile, 80 x 64 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

474. Alexander Roslin, 1718-1798, Suédois. *Femme voilée : Marie Suzanne Roslin*, 1768. Huile sur toile, 65 x 54 cm. Nationalmuseum, Stockholm. Rococo

475. Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805, Français. *L'Accordée de village*, 1761.
Huile sur toile, 92 x 117 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

L'Accordée de village fut la première peinture de Greuze bien accueillie par Diderot. Celle-ci dépeint une scène dans laquelle un père discute avec son futur beau-fils. Sont également présents un notaire, la mère en pleurs et les frères et sœurs de la future mariée.

475

477

476

476. Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805, Français. *Portrait de la comtesse Ekaterina Shuvalova*, vers 1770. Huile sur toile, 60 x 50 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Rococo

477. Joseph Wright, 1734-1797, Anglais. *L'Expérience de la pompe à air*, 1768. Huile sur toile, 183 x 244 cm. National Gallery, Londres. Romantisme

Influencé par le réalisme du Caravage et son traitement si particulier de la lumière, Wright s'intéressa aux contrastes entre ombre et lumière, comme son contemporain, Anton Mengs. Wright était particulièrement fasciné par les effets produits par la lumière des chandelles, comme ceux du Greco dans son Garçon allumant une bougie *(1573). Dans cette œuvre, la bougie est représentée comme une apparition spectrale vue de l'autre du récipient de verre dans lequel se trouvent un crâne et un liquide trouble. Wright s'intéressait également aux découvertes et aux progrès scientifiques de son temps. Dans ce chef d'oeuvre de réalisme classique, le phénomène du vide, qui nous semble normal aujourd'hui, est démontré. Chaque témoin de l'expérience de la pompe à air réagit à sa façon, que Wright traduit principalement par l'expression des visages. Malheureusement, le perroquet mourrait d'asphyxie si la cruelle expérience retirait trop d'air du récipient. Certains gens riches louaient les services de scientifiques pour animer leurs soirées. La lune, quant à elle, est une référence à la société lunaire, un groupe de personnes intéressées par les discussions sur la science. Il se pourrait que le tableau représente la famille d'un membre d'un tel groupe, car la lune est pleine.*

JEAN-BAPTISTE GREUZE
(TOURNUS, 1725 – PARIS, 1805)

Greuze est sans aucun doute l'un des plus importants peintres de l'école française du XVIIIe siècle. Il avait une particularité unique : il créa son propre style fait de scènes de genre sentimentales et mélodramatiques. Très tôt dans sa carrière, il connut le succès critique, et fut salué par Diderot qui parlait de la « moralité de sa peinture ». Tandis que *L'Accordée de village*, où chaque détail est comme un acteur jouant un rôle, semble inspiré de quelque comédie larmoyante ou mélodrame de l'époque, nombre d'œuvres tardives de Greuze ne furent que des représentations érotiques de jeunes filles, regorgeant d'allusions sexuelles à peine voilées, sous couvert d'une benoîte innocence. La fin du siècle marqua la fin de sa carrière, car l'œuvre qu'il présenta pour entrer à l'Académie fut rejetée en 1769, tandis qu'un nouveau style voyait le jour, exalté et incarné par Jacques Louis David : le Néoclassicisme.

478

479

478. George Stubbs, 1724-1806, Anglais. *Jument et poulains dans un paysage*, 1763-1768. Huile sur toile, 99 x 159 cm. Tate Gallery, Londres. Romantisme

479. Jacob Philipp Hackert, 1737-1807, Allemand. *Destruction de la flotte turque dans le port de Chesme*, 1771. Huile sur toile, 162 x 220 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Néoclassicisme

480. Benjamin West, 1738-1820, Américain. *La Mort du Général Wolfe*, 1770. Huile sur toile, 152 x 214 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Néoclassicisme

En 1771, West bouleversa le monde de l'art avec cette œuvre, car il intégrait des personnages contemporains dans une composition classique. Son travail fut généralement critiqué et considéré comme une tentative d'imitation mais constitua une percée qui fit progresser l'art vers un plus grand réalisme. Il montrait le général de la victorieuse armée britannique, James Wolfe, agonisant sur le champ de bataille, après la prise du Québec aux Français en 1759. Des officiers affligés et des indiens l'entourent. Sa victoire mena à la suprématie anglaise au Canada. Ce fut cette peinture qui valut à West d'être nommé peintre du roi. Une fois en poste, il mit surtout ses compétences d'autodidacte au service de la peinture de portrait.

481. Francesco Guardi, 1712-1793, Italien. *Caprice architectural*, vers 1770. Huile sur toile, 54 x 36 cm. National Gallery, Londres. Rococo

480

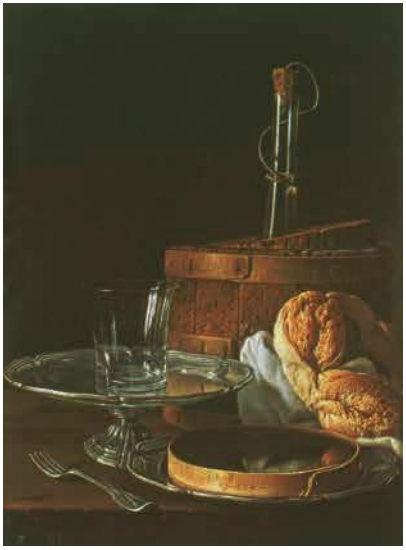
481

BENJAMIN WEST
(Springfield, 1738 – Londres, 1820)

En 1760, West fut le premier Américain à étudier l'art en Italie. Au cours des trois années qu'il y passa, il fut influencé par le Titien et Raphaël, ainsi que par l'avènement du mouvement néoclassique. Il gagna l'attention et l'admiration de George III, qui le nomma membre fondateur de la Royal Academy, dont il devint président en 1792. Il donna un nouveau souffle au néoclassicisme, peignant des sujets historiques plus de dix ans avant David en France. Il est aujourd'hui considéré comme le père de la peinture américaine, non pas pour ses tableaux, mais parce qu'il forma des grandes figures de la peinture américaine comme John Singleton Copley, Charles Peale, Gilbert Stuart et John Trumbull, et aussi des hommes de talent qui ne se firent pas forcément un nom en tant que peintres comme Robert Fulton et Samuel F. B. Morse. Bien qu'il ne retournât jamais aux Etats-unis, il demeura fidèle à son héritage en refusant d'être anobli. Il est enterré dans la Cathédrale St. Paul.

482

483



Jean-Honoré Fragonard
(Grasse, 1732 – Paris, 1806)

Jean-Honoré Fragonard clôt le 18è siècle, entamé par Watteau avec ses poèmes féeriques d'amour et de mélancolie, par un feu d'artifice. Watteau est à la fois aérien et profond ; Fragonard n'est que lumière. Il nous divertit en s'amusant lui-même; il n'est jamais ému. Il peignit essentiellement des fêtes galantes dans le plus pur style rococo. Elève de François Boucher, Fragonard étudia également auprès de Chardin. Toujours fidèle aux conseils de Boucher, il dépeignit des jardins romantiques, abondant en fontaines, grottes, temples et terrasses, où l'on peut aussi percevoir l'influence de Tiepolo. Avec le Roi Louis XV pour bienfaiteur, il se tourna vers la représentation d'une cour entièrement vouée aux plaisirs du libertinage, dans de nombreuses scènes d'amour et de volupté.

482. Luis Eugenio Meléndez, 1716-1780, Espagnol. *Nature morte aux poires et au melon*, vers 1772. Huile sur toile, 64 x 85 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

483. Luis Eugenio Meléndez, 1716-1780, Espagnol. *Nature Morte avec un boîte de bonbons*, vers 1770. Huile sur toile, 49 x 37 cm. Musée du Prado, Madrid. Rococo

484. Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806, Français. *La Balançoire*, 1767. Huile sur toile, 81 x 64,2 cm. The Wallace collection, Londres. Rococo

Le néoclassicisme des révolutionnaires n'impressionna pas ce peintre de genre. Il lui préféra les fêtes galantes (ce terme apparaît avec Watteau) qu'il peignait pour ses bienfaiteurs, comme la série rococo de quatre scènes représentant Progrès de l'amour *(1770) destinée au boudoir de Madame du Barry, dans son pavillon de Louveciennes, et dont La balançoire est la plus connue. Le voyeurisme de l'homme comme l'exhibitionnisme de la femme sont également justifiés par l'apparente innocence de la situation. L'homme semble tomber aux pieds d'une statue de cupidon. Il semble ainsi se placer d'une façon qui lui permet d'entrevoir fortuitement les jupons de la jeune dame. La chaussure gauche de la jeune fille est projetée dans les airs, à nouveau tout à fait par hasard, évidemment. Dans l'ombre, un serviteur consciencieux continue de tirer les cordes pour permettre à la jeune femme taquine de se balancer, comme le ferait un putto joueur en guise d'approbation. Son coup de pinceau libre et sa palette de couleurs claires sont au service des sujets galants et versatiles de Fragonard.*

484

485

486

Joshua Reynolds
(Plympton, 1723 – Londres, 1792)

Peintre de portrait britannique, il domina la vie artistique anglaise de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Influencé par la Renaissance italienne au cours de son voyage en Italie, qui le mena à Rome, Florence et Venise, et plus tard par le Baroque bolognais et les peintres nordiques comme Rubens et van Dyck, il tenta de faire évoluer la peinture britannique vers le grand style continental. Dans ses écrits, il développa une doctrine de l'imitation, un acte qui lui fut parfois reproché, mais à tort, puisqu'il apropria les emprunts et à donner à ses créations composites un caractère homogène, personnel et national. En 1768, il participa à la fondation de la Royal Academy dont il fut élu premier président, et adoubé par le roi George III. Les discours que tint Reynolds à la Royal Academy entre 1769 et 1791 sont considérés comme les plus grandes contributions à la critique d'art de cette époque. Il y définit l'essence de la grandeur artistique et suggère les moyens d'y parvenir par une rigoureuse formation académique et l'étude des grands maîtres de l'histoire de l'art.

487

488

489

485. Benjamin West, 1738-1820, Américain. *Le Traité de Penn avec les Indiens*, 1771-1772. Huile sur toile, 191,8 x 273,7 cm. Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphie. Rococo

486. John Singleton Copley, 1738-1815, Américain. *Watson et le requin*, 1778. Huile sur toile, 182,1 x 229,7 cm. The National Gallery of Art, Washington, D.C. Réalisme

487. Joshua Reynolds, 1723-1792, Anglais. *Autoportrait*, 1775. Huile sur toile, 71,5 x 58 cm. Musée des Offices, Florence. Rococo

488. Anton Raphael Mengs, 1728-1779, Allemand. *Autoportrait*, vers 1775. Huile sur toile, 97 x 72,6 cm. Musée des Offices, Florence. Néoclassicisme

489. Joshua Reynolds, 1723-1792, Anglais. *Portrait de Miss Bowles et son chien*, 1775. Huile sur toile, 91 x 71 cm. The Wallace Collection, Londres. Rococo

La petite fille aux joues roses tient son chien comme s'ils venaient d'être surpris en plein jeu. On perçoit une affection mutuelle et une grande confiance entre la petite fille et l'animal légèrement rétif. Pourtant, le formalisme de leur pose est maintenu, comme dans la plupart des œuvres de commande de cette époque. Nous disposons ici d'un exemple simple et sans prétention de la manière dont Reynolds, tout comme son rival contemporain Gainsborough, se pliaient aux philosophies formalistes de ses compatriotes, l'auteur de théâtre Samuel Johnson et le philosophe David Hume. Les artistes respectaient particulièrement les directives de Hume selon lesquelles la peinture devait respecter les principes de la nature et de l'art. Leurs œuvres ennoblissaient leurs bienfaiteurs et reproduisaient le monde sophistiqué des milieux aisés britanniques. Reynolds eut beaucoup de succès grâce à sa manière de perpétuer l'élégance du Vieux Monde, dont il retenu les instants les plus charmants, comme dans cette œuvre.

490

491

492

493

494

490. Johann Heinrich Fuseli, 1741-1825, Suisse. *Tatiana et Bottom*, 1780-1790. Huile sur toile, 217 x 275 cm. Tate Gallery, Londres. Romantisme

491. Charles-François de La Croix, 1700-1782, Français. *Port et forteresse,* 1781. Huile sur toile, 73 x 98 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Romantisme

492. Hubert Robert, 1733-1808, Français. *Architecture dans un paysage avec un canal*, 1783. Huile sur toile, 129 x 182,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Romantisme

493. Francesco Guardi, 1712-1793, Italien. *Le Doge de Venise sur le Bucentaure, à San Nicolò di Lido, le jour de l'Ascension*, 1775-1780. Huile sur toile, 66 x 100 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

Vers 1770, Francesco Guardi peignit une série de douze « vues » d'événements historiques liés au couronnement du doge Alvise Mocenigo. Toutes servent de prétexte à d'inhabituelles descriptions de certains monuments de Venise, réalisées avec un grand sens de l'espace, de la répartition de la lumière et des détails bariolés.

494. Johann Heinrich Fuseli, 1741-1825, Suisse. *Le Cauchemar*, 1781. Huile sur toile, 101,6 x 127 cm. Institute of Fine Arts, Détroit. Romantisme

495

497

496

Angelica Kauffmann
(Chur, 1741 – Rome, 1807)

Angelica Kauffman était une peintre suisse et était également une grande musicienne. Ses premières œuvres s'inspiraient du rococo français, mais elle développa plus tard un style influencé par le néoclassicisme, surtout lorsqu'elle visita l'Italie. Elle produisit beaucoup de portraits, et ceux inspirés de modèles féminins constituent certainement ses meilleures œuvres.

495. Thomas Gainsborough, 1727-1788, Anglais.
Double portrait de Mr. et Mrs. William Hallett, 1785.
Huile sur toile, 236 x 179 cm. National Gallery, Londres. Rococo

496. Angelica Kauffmann, 1741-1807, Suisse. *Allégorie de la Poèsie et la Peinture*, 1782. Huile sur toile, diamètre 61 cm.
Collection privée, Londres. Néoclassicisme

497. Thomas Gainsborough, 1727-1788, Anglais.
Mme Richard Brinsley Sheridan, 1785. Huile sur toile, 220 x 154 cm.
The National Gallery of Art, Washington, D.C. Rococo

498

John Singleton Copley
(Boston, 1738 – Londres, 1815)

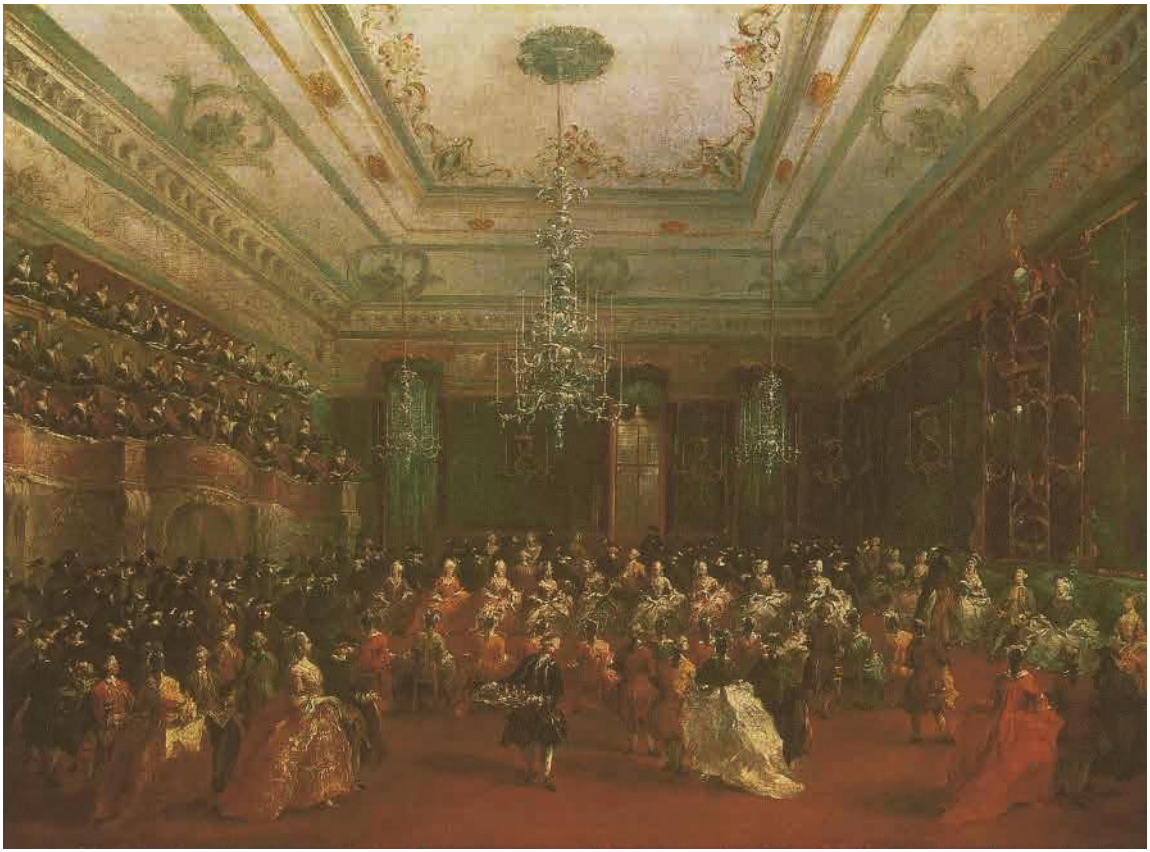
Peintre américain de portraits et de sujets historiques, Copley étudia auprès de Benjamin West à Londres (1775). Il perfectionna le style colonial américain. Célèbre pour ses portraits, il développa également l'un des grands thèmes de l'art romantique du XIXe siècle, la lutte de l'homme contre la nature dans son *Watson and the Shark*. Il fut élu à la Royal Academy en 1779.

498. John Singleton Copley, 1738-1815, Américain. *La Mort du Major Peirsons le 6 janvier 1781*, 1781-1783. Huile sur toile, 251,5 x 365,8 cm.
Tate Gallery, Londres. Realisme

Après l'invasion par les Français en 1781, le gouverneur de St. Helier (capitale de Jersey) se rendit. Toutefois, le major britannique Peirson, âgé de vingt-quatre ans, refusa la reddition. Il entreprit alors une contre-attaque couronnée de succès, mais fut tué peu de temps après la bataille. Pour obtenir un effet dramatique, Copley combine le moment de la victoire britannique avec la mort du jeune commandant, comme si elle s'était produite au cours de l'affrontement. Dans la peinture, Peirson se trouve sous le drapeau de l'Union. Plusieurs portraits d'officiers agrémentent le tableau, ainsi que celui du serviteur noir de Peirson. On voit le serviteur cherchant à venger la mort de son maître. Il devint un héros national, sans doute grâce à la popularité du tableau et à l'habile manipulation de l'histoire par l'artiste. Copley contribua à fonder le genre de la « peinture historique » en Angleterre. La capacité de l'art à influencer la perception de l'Histoire est ici parfaitement démontrée.

499. Angelica Kauffmann, 1741-1807, Suisse. *Autoportait*, 1780-1785.
Huile sur toile, 76,5 x 63 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
Néoclassicisme

499



500

501

500. Francesco Guardi, 1712-1793, Italien. *Concert vénitien*, vers 1782. Huile sur toile, 67,7 x 90,5 cm. Alte Pinakothek, Munich. Rococo

501. Jacques-Louis David, 1748-1825, Français. *La Mort de Socrates*, 1787. Huile sur toile, 129,5 x 196,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Néoclassicisme

La mort de Socrate exalte les valeurs morales, soulignées ici par la rectitude du style et de la composition du tableau. L'imprimeur et éditeur John Boydell écrivit dans une lettre à Sir Joshua Reynolds : il s'agit du « plus grand effort artistique depuis la Chapelle Sixtine et les stanze de Raphaël […]. Cette œuvre aurait fait honneur à Athènes du temps de Périclès ».

502

502. Christian-Bernard Rode, 1725-1797. *Allégorie du Printemps*, 1785. Huile sur toile, 218 x 109 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

503

503. Jacques-Louis David, 1748-1825, Français. *Le Serment des Horaces*, 1784. Huile sur toile, 330 x 425 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

Avec ce tableau, David rappelle un événement important de l'histoire romaine au cours duquel le sort de la ville d'Alba Longa fut déterminé par une bataille opposant deux familles rivales : les Horaces de Rome et les Curiaces d'Alba. L'une des soeurs Curiaces est mariée à l'un des Horaces et l'une des soeurs Horaces est fiancée à un Curiace. Tandis que leurs familles se résignent à l'inévitable violence, les frères Horaces s'étreignent les uns les autres et font un serment dans un lieu public, jurant fidélité à Rome. Pressés de prendre leurs épées, les frères pointent leur lance commune vers la bataille approchante et vers la source de lumière et d'espoir.

David prête une attention particulière à la peinture des passions humaines, à la vigueur et à l'héroïsme des frères Horaces et à l'affliction des femmes. Mais, en soulignant les valeurs civiques à travers un thème antique, le Serment des Horaces brandit l'étendard de l'art néoclassique, défendant la priorité de la Raison sur les sentiments. La peinture de David est théâtrale et met en scène le drame à son paroxysme.

JACQUES-LOUIS DAVID
(PARIS, 1748 – BRUXELLES, 1825)

Reconnu aujourd'hui comme peintre de la cour impériale, David entama son apprentissage auprès de Boucher, pour le poursuivre avec Joseph-Marie Vien, célèbre à l'époque pour son style de peinture antique. En 1774, il gagna le prix de Rome, confirmant sa passion pour l'art antique. De retour à Paris en 1784, il peignit son *Serment des Horaces*, parfait exemple de son style néoclassique : retour à la peinture classique, à la prédominance de la ligne, mais avec une plus grande rigueur morale dans le choix de ses sujets, inspirés de l'esprit romain, de l'amour de la patrie et de l'héroïsme individuel. C'est pourquoi il devint naturellement le peintre officiel de la révolution française et des ses idéaux. Sa *Mort de Marat* montrant Marat sous les traits d'un Christ profane, est une dénonciation du crime de contre révolution. Toutefois, David demeura le peintre officiel de l'Empire, exécutant le *Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine* après 1804, un parangon de peinture officielle, monumentale et vivante à la fois, abandonnant les Grecs et les Romains pour dépeindre les actes de ses contemporains.

Après la chute de l'Empire, il quitta la France pour la Belgique au moment de la Restauration et y termina sa carrière, toujours inspiré par l'antiquité mais sans intention didactique. Maître de toute une génération de peintres comme Gros, Ingres ou Girodet, il eut ainsi une grande influence sur la peinture académique de la première moitié du XIXe siècle.

504

505

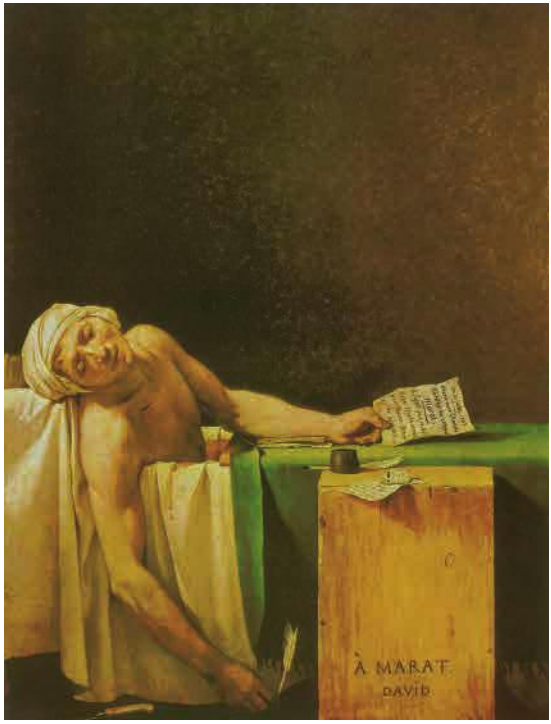
Elisabeth Vigée-Lebrun
(Paris, 1755 – 1842)

Elle étudia auprès de son père qui était peintre, mais elle put également profiter des conseils de Gabriel François Doyen, Jean-Baptiste Greuze et Joseph Vernet. En 1776, elle épousa le célèbre peintre et marchand d'art, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun. Avant de devenir membre de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture en 1783, elle fut d'abord, dès 1779, le peintre de cour officiel de la reine Marie-Antoinette, dont elle réalisa plus de vingt-cinq portraits. Au moment de la Révolution française, elle quitta la France pour aller vivre en Autriche et en Italie où elle devint membre de l'Academia di San Luca, puis en Russie où elle fut élue à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Elle voyagea également aux Pays-Bas, en Angleterre et en Suisse avant de rentrer à Paris. Ses mémoires dépeignent la vision très intéressante, intime et animée, d'une femme artiste vivant et travaillant à une époque dominée par les académies royales. Elle est considérée comme l'un des portraitistes les plus éloquents de son temps.

506

507

508



504. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1751-1829, Allemand.
Goethe dans la campagne romaine, 1787. Huile sur toile, 164 x 206 cm. Städelsches Kunstinstitut, Francfort.

505. Nicolai Abildgaard, 1743-1809, Danois. *L'Esprit de Culmin apparaît à sa mère*, vers 1794. Huile sur toile, 62 x 78 cm. Nationalmuseum, Stockholm.

506. Thomas Gainsborough, 1727-1788, Anglais. *Portrait de Mlle Siddon*, 1785. Huile sur toile, 126 x 99,5 cm. National Gallery, Londres. Rococo

507. Elisabeth Vigée-Lebrun, 1755-1842, Français. *Autoportrait*, 1790. Huile sur toile, 100 x 81 cm. Musée des Offices, Florence. Néoclassicisme

Le style doux et flatteur de ses portraits ont rendu Elisabeth Vigée-Lebrun célèbre dans toute l'Europe.

508. Jacques-Louis David, 1748-1825, Français. *La mort de Marat*, 1793. Huile sur toile, 165 x 128 cm. Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Néoclassicisme

David fut le plus grand représentant du néoclassicisme français que connut l'ère napoléonienne. Membre de la convention nationale (1792), il soutint la révolution et l'exécution de Louis XVI. La plus célèbre parmi ses peintures historiques contemporaines est celle qu'il réalisa l'année suivante, l'année de l'assassinat de son ami Jean-Paul Marat (1744-1793) par la jeune royaliste Charlotte Corday. L'homme siégeait à la convention et était un fervent porte-parole des « sans-culotte ». S'efforçant de dépeindre la victime comme un martyr politique de la révolution, l'artiste positionna le mort d'une manière qui rappelait les représentations de Jésus crucifié, comme dans la Déposition du Christ (1549) de Bronzino. La lumière qui vient de la gauche et fait ressortir le corps sur l'arrière-plan sombre, donne à la toile une intensité dramatique, à la manière de Caravage et une densité religieuse.

On aperçoit l'arme sur le sol qui contraste avec la plume voisine, l'arme dont se servait Marat pour défendre la révolution. Il tient toujours à la main sa plume et son ultime lettre, comme pour montrer qu'il ne renonce pas à sa cause, même dans la mort.

509

511

510

William Blake
(Londres, 1757 – 1827)

En tant que poète, dessinateur, peintre et graveur, William Blake exprime à travers son art une vision mystique du monde où se fondent des éléments très divers : art gothique, mysticisme, la Bible, Milton, Shakespeare, Dante et l'art classique romain, tel qu'il fut diffusé par Winckelmann et David. C'est en effet l'unique point de contact entre le Classicisme de David et l'art anglais, bien que fugitif et indirect. Blake est le plus visionnaires des peintres anglais, peut-être le seul vrai mystique. Il était ingénieux et ses interprétations des poètes antiques et modernes révèlent un esprit authentique et candide comme l'évoquent les titres de ses premiers poèmes composés, illustrés et mis en musique par lui-même : *Songs of Innocence et Songs of Experience*. C'est avec ses œuvres à la tempera qu'il atteignit grandeur, puissance et profondeur. La plupart de ses contemporains considéraient Blake comme un excentrique, jusqu'au moment où son génie fut reconnu, dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

512

513

514

509. Elisabeth Vigée-Lebrun, 1755-1842, Français. *Portrait de Stanislas Auguste Poniatowski*. Huile sur toile, 101,5 x 86,5 cm. Musée d'Art Occidental et Oriental, Kiev. Néoclassicisme

510. William Blake, 1757-1827, Anglais. *Compassion*, 1795. Aquarelle et encre sur papier, 42 x 54 cm. Tate Gallery, Londres. Romantisme

511. William Blake, 1757-1827, Anglais. *Les Jours anciens*, 1794. Eau-forte et aquarelle, 23,3 x 16,8 cm. British Museum, Londres. Romantisme

512. Gilbert Stuart, 1755-1828, Américain. *Portrait de Don José de Jaudenes y Nebot*, 1794. Huile sur toile, 128 x 101 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Portraitiste

513. Thomas Lawrence, 1769-1830, Anglais. *Portrait de Maître Ainslie*, 1794. Huile sur toile, 91,5 x 71,4 cm. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Rococo

514. Henry Raeburn, 1756-1823, Ecossais. *Le Révérend Robert Walker patinant*, 1795. Huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm. National Gallery of Scotland, Edimbourg. Romantisme

515

516

515. Jacob Philipp Hackert, 1737-1807, Allemand. *Vue des ruines du théâtre antique de Pompéi*, 1793. Gouache sur carton, 58,7 x 85 cm. Goethe-Nationalmuseum, Weimar. Rococo

516. Pierre Henri Valenciennes, 1750-1819, Français. *L'Orage au bord d'un lac*, fin XVIIIe siècle. Huile sur toile, 39,8 x 52 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

517. Francisco de Goya y Lucientes, 1746-1828, Espagnol. *Le Sabbat des sorcières*, 1797-1798. Huile sur toile, 44 x 31 cm. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Romantisme

517

518

519

518. Hubert Robert, 1733-1808, Français.
Aménagement de la Grande Galerie du Louvre, 1796. Huile sur toile, 115 x 145 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

519. Hubert Robert, 1733-1808, Français.
Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines, 1796. Huile sur toile, 115 x 145 cm. Musée du Louvre, Paris. Rococo

520. Anne-Louis Girodet, 1767-1824, Français. M*ademoiselle Lange en Danaé*, 1799. Huile sur toile, 60,3 x 48,6 cm. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis. Néoclassicisme

520

521

XIX^{e} Siècle

Le romantisme domine l'aube du XIX^{e} siècle. Si les théoriciens font durer ce courant transdisciplinaire de 1750 à 1850, en histoire de l'art, ce qu'on appelle le romantisme se limite à la période 1800-1840 et vient s'insérer entre le néoclassicisme et le réalisme. Il s'agit d'un style très hétérogène, basé sur des idées plutôt que sur des caractéristiques formelles. Il s'intéresse avant tout à l'individu et exalte les émotions et les sentiments plutôt que le rationalisme. Le romantisme remit au goût du jour des conceptions médiévales et introduisit l'idée du sublime dans le paysage.

Le sublime fut analysé par Edmond Burke (1729-1797) en 1757 dans son texte philosophique, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*. Le respect mêlé de crainte qu'inspire un paysage, ou la terreur associée au pouvoir de la nature sur l'homme, en constituaient les thèmes les plus remarquables. Dans les œuvres romantiques, c'est le macabre, le fantastique et le cauchemardesque qui prévalaient, souvent traduits par la couleur ou l'action dramatique afin de susciter des émotions fortes. La peinture de paysage florissait, car elle permettait de décrire des ambiances compatibles avec les sentiments dominants du moment.

La remise au goût du jour de styles plus anciens, notamment du Moyen-Âge, contribua au pluralisme du style romantique, particulièrement en architecture, grâce à un regain d'intérêt pour le patrimoine culturel (conséquence du vandalisme subi par les monuments peu après la Révolution française). De même, les vastes empires coloniaux dont disposaient les puissances européennes, exportaient les styles plus exotiques de leurs contrées lointaines. Les peintres et architectes orientalistes façonnaient leurs toiles et leurs édifices d'après l'idée qu'ils se faisaient du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord. Le développement de la technologie sidérurgique entraîna l'apparition d'un grand nombre de constructions modulaires comportant de larges panneaux de verre ; La lumière pénétrait enfin à l'intérieur des bâtiments industriels toujours plus nombreux.

La photographie fut inventée en 1839 grâce à la découverte de deux procédés différents. L'un en France, conçu par Louis J.M. Daguerre (1789-1851) et l'autre en Angleterre par Henry Fox Talbot (1800-1877). Le procédé de Daguerre reposait sur une innovation chimique, qui, malheureusement, ne permettait de réaliser qu'une seule œuvre à la fois. Celui de Fox Talbot, en revanche, offrait la possibilité d'obtenir plusieurs reproductions de la même image à partir d'un seul négatif. La photographie constitua un véritable défi pour la peinture dans le domaine du réalisme ; cela donna lieu à de nombreux débats sur les mérites artistiques de ce nouveau médium issu de la technologie. Et c'est précisément à la fin du siècle, que la peinture commença à envisager le rôle de la vision dans des mouvements connus sous le nom d'impressionnisme et de post-impressionnisme. L'acte de voir et de percevoir à travers l'oeil humain devint le sujet même de la peinture, tandis que la photographie s'appropriait la tradition du portrait. Libérés du besoin de copier la nature, les peintres commencent à observer les phénomènes de la lumière, et plus tard, à utiliser la couleur de façon expressive plutôt que naturaliste. Les graines de l'abstraction étaient semées.

Karl Marx (1818-1883) écrivit le *Manifeste du Parti Communiste* en 1848, alors qu'il vivait à Londres. Dans cet ouvrage, il esquissa une nouvelle théorie et définition de la classe ouvrière et du marché du travail dans le cadre des rapports sociaux. Selon lui, parallèlement à l'avènement d'une nouvelle classe moyenne, bénéficiant de tous les biens et services produits par le capital en excès, ainsi que du temps libre offert par la révolution industrielle, les classes inférieures, la classe ouvrière, étaient de plus en plus aliénés par les produits qu'elles produisaient. Il affirma que cela allait déboucher sur une agitation sociale, et, en effet, en 1848, les travailleurs se révoltèrent en France. Plusieurs peintres du courant réaliste voulurent se faire les champions de la classe ouvrière, mais de façon assez peu réaliste, car très peu d'entre eux appartenaient à ces classes laborieuses. Tandis que le réalisme se focalisait sur une vision idéalisée du paysage rural, une forme tardive de l'impressionnisme reprit à son compte les thématiques urbaines, dépeignant la vie quotidienne des villes et des faubourgs.

521. Jacques-Louis David, 1748-1825, Français. *Napoléon franchissant les Alpes au col du mont Saint-Bernard*, 1800. Huile sur toile, 271 x 232 cm. Château de Charlottenburg, Berlin. Néoclassicisme

Après avoir rencontré Napoléon lors d'une réception organisée par le Directoire, David se prend d'un réel enthousiasme pour le futur empereur. Dans cette œuvre, il dépeint Bonaparte, plus jeune que nature et surdimensionné, dominant la petite armée

522

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuentetodos, 1746 – Bordeaux, 1828)

Goya est peut-être le peintre le plus accessible entre tous. Son art, comme sa vie, est un livre ouvert. Il ne cachait rien de ses contemporains, et leur offrait son art avec la même franchise. L'entrée dans son monde n'est pas barricadée de difficultés techniques. Il prouva que si un homme a la capacité de vivre et de multiplier ses expériences, de se battre et de travailler, il peut produire un grand art sans besoin de recourir au décorum classique, ni à la décence traditionnelle. Il naquit en 1746, à Fuendetodos, un petit village de montagne d'une centaine d'habitants. Enfant, il travailla dans les champs avec ses deux frères et sa sœur, jusqu'au moment où son talent pour le dessin mit fin à sa misère. A 14 ans, soutenu par un riche bienfaiteur, il partit pour Saragosse, afin d'étudier auprès d'un peintre de cour, et plus tard, à l'âge de dix-neuf ans, pour Madrid.

Jusqu'à son trente-septième anniversaire, si l'on omet des dessins de tapisserie d'une qualité décorative méconnue et cinq petits tableaux, Goya ne peignit rien de significatif. En revanche, une fois qu'il eut dominé ses énergies récalcitrantes, il produisit des chefs - d'œuvre avec la vélocité d'un Rubens. Sa nomination à la cour fut suivie d'une décennie d'activité incessante – des années de peinture et de scandales – entrecoupée de périodes de maladie. Les esquisses de Goya démontrent une maîtrise du dessin de premier ordre. En peinture, il est, comme Velàzquez, plus ou moins tributaire de son modèle, mais non pas à la manière détachée de l'expert en nature morte. Si une femme est laide, il fait sienne son indigne laideur ; si elle est séduisante, il met en scène son charme. Il préfère terminer ses portraits en une seule séance de pose et être un tyran pour ses modèles. Comme Velàzquez, il se concentre sur les visages, mais il dessine ses têtes avec astuce, et les construit grâce à des tons de gris transparents. Des formes monstrueuses habitent son univers en noir et blanc : ce sont ses productions les plus profondément réfléchies. Ses figures fantastiques, comme il les appelle, nous remplissent d'un sentiment de joie ignoble, exacerbent nos instincts démoniaques, et nous transportent dans des délires de destruction peu charitables. Son génie atteint des sommets dans ses dessins des horreurs de la guerre. Placée à côtés des œuvres de Goya, n'importe quelle autre image de guerre fait figure d'étude sentimentale de la cruauté. Il évite les actions éparpillées sur le champ de bataille et se confine dans des scènes de boucherie isolées. Nulle part il n'a obtenu une telle maîtrise de la forme et du mouvement, des gestes aussi dramatiques et des effets d'ombre et de lumière aussi ahurissants. Goya a rénové et innové dans toutes les directions.

523

522. Francisco de Goya y Lucientes, 1746-1828, Espagnol. *Portrait de la famille de Charles IV*, 1800-1801. Huile sur toile, 280 x 336 cm. Museo del Prado, Madrid. Romantisme

En tant que peintre attitré Charles IV, la fonction essentielle de Goya était de fournir de nombreux portraits du roi et de sa famille. La grande toile de Goya représentant La Famille de Charles IV et datant de 1800 représente des membres de la famille royale grandeur nature, arborant avec ostentation habits et bijoux. La reine Marie-Louise occupe le centre de la scène en compagnie de ses deux plus jeunes enfants. Elle porte une robe sans manches pour faire admirer ses bras ; elle en était si fière qu'elle interdit de porter des gants à la cour. Malgré l'éclat des habits, le roi et la reine montrent des mines si ternes qu'elles incitèrent le romancier français Théophile Gautier à les comparer au « boulanger du coin et à sa femme venant de gagner à la loterie ».

Sur la gauche du tableau, vêtu de bleu, se tient l'héritier du trône, le futur despote Ferdinand VII. A côté de lui, on voit son frère, l'infant Don Carlos Maria Isidro, et une femme qui tourne la tête vers la reine et qui pourrait être la future épouse de Ferdinand. On pense que ses traits ne furent pas représentés parce que, au moment de la réalisation du tableau, les fiançailles n'étaient pas encore officielles. Entre le couple, on aperçoit la tête de Doña Maria Josefa, la sœur du roi, qui décéda peu après l'achèvement du tableau. A la droite du roi se tiennent d'autres parents proches : son frère, l'infant Antonio Pascal, sa fille aînée, l'infante Doña Carlota Joaquina et, un enfant dans ses bras, une autre fille, l'infante Doña Maria Luisa Josefina, près de son mari, Don Louis de Bourbon. Une fois de plus, Goya s'introduit lui-même dans le tableau : on le voit dans l'ombre à gauche, travaillant sur une toile. Le regard fixe et sans expression, il regarde hors du tableau comme s'il observait le groupe dans un miroir. La famille royale est peinte sans aucune tentative pour améliorer leurs traits ; leur décadence et leur prétention sont clairement mises à nu ; il y a quelque chose d'étonnant à penser qu'ils n'ont élevé aucune objection.

523. Francisco de Goya y Lucientes, 1746-1828, Espagnol. *La Maja vêtue*, 1800-1803. Huile sur toile, 95 x 190 cm. Museo del Prado, Madrid. Romantisme

524. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867, Français. *Mademoiselle de Rivière*, 1806. Huile sur toile, 100 x 70 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

Courbes et creux organisent la composition. Ingres puise son inspiration dans les peintures de Raphaël pour l'attitude du modèle, et du Parmesan pour la peinture de la fourrure.

524

525

526

527

525. Pierre Paul Prud'hon, 1758-1823, Français. *L'Impératrice Joséphine*, 1805. Huile sur toile, 244 x 179 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

On lui avait donné le surnom de « Corrège français ». Prud'hon représente Joséphine de Beauharnais dans un paysage poétique tentant de rivaliser avec les Anglais et leurs admirables portraits de « plein-air ».

526. Elisabeth Vigée-Lebrun, 1755-1842, Français. *Madame de Staël en Corinne*, 1808. Huile sur toile, 140 x 118 cm. Musée d'Art et d'Histoire, Genève. Néoclassicisme

527. Gottlieb Schick, 1776-1812, Allemand. *Wilhelmine von Cotta*, 1802. Huile sur toile, 133 x 140,5 cm. Stuttgart Staatsgalerie, Stuttgart. Néoclassicisme

528. Jacques-Louis David, 1748-1825, Français. *Madame Récamier*, 1800. Huile sur toile, 174 x 244 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

529. François Gérard, 1770-1837, Français. *Portrait de Katarzyna Starzenska*, vers 1803. Huile sur toile, 215 x 130,5 cm. Picture Gallery, Lvov. Néoclassicisme

528

529

530

530. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867, Français.
La Baigneuse de Valpinçon, 1808. Huile sur toile, 146 x 97 cm.
Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

La découverte de l'art exotique et oriental par les artistes du XIX^e^ siècle joua un grand rôle dans les tableaux de femmes d'Ingres. Le nu féminin est présent tout au long de l'œuvre de l'artiste. Sa fascination pour les dos de jeunes femmes, longs et immaculés, transparaît dans nombre de ses œuvres célèbres, comme cette œuvre plus ancienne et sa Grande Odalisque *(1814). Mais il reprit ce thème également plus tard dans son tondo* Le Bain turc *(1863) représentant une vingtaine de ces jeunes femmes, dont la principale, au premier plan, montre son dos splendide au spectateur. Ingres avouait prendre Poussin pour exemple car il dépeignait souvent les mêmes sujets plusieurs fois, afin d'atteindre à la perfection. Il fut également influencé par les maniéristes toscans comme Bronzino, et par Raphaël. Dans les trois œuvres citées, la femme ne porte rien d'autre qu'un turban. Dans la première, la tenture est repoussée sur le côté pour dégager la vue au voyeur, mais à une distance respectable.*

531. Anne-Louis Girodet, 1767-1824, Français. *Atala au tombeau dit aussi Les Funérailles d'Atala*, 1808. Huile sur toile, 207 x 267 cm. Musée du Louvre, Paris. Romantisme

Elève de David, Girodet s'inspire du livre éponyme de Chateaubriand, publié en 1801 : Atala, amoureuse de Chactas, de la tribu ennemie, a fait le serment de garder sa virginité. Afin de ne pas succomber à la tentation, elle se tue. La scène est représentée dans la tradition des « mises au tombeau du Christ ». Mais elle est ici passionnée, l'amour et la mort se mélangeant. La grotte s'ouvre sur un paysage sauvage et romantique. La croix à l'arrière-plan fait écho à celle formée par la pelle et la pioche au premier plan, et rappelle la raison du sacrifice d'Atala. Cette œuvre, présentée au Salon de 1808 à Paris, suscita une grande attention, et l'Impératrice Joséphine en demanda une copie.

Jean-Auguste-Dominique Ingres
(Montauban, 1780 – Paris, 1867)

Ingres sembla d'abord destiné à reprendre le flambeau de son maître David, dans l'art à la fois du portrait et de la peinture historique. Il gagna le Prix de Rome en 1801, où il ne se rendit que 6 ans plus tard à cause de la situation économique française. Mais Ingres s'émancipa très vite. Il n'avait que 25 ans lorsqu'il peignit les portraits de la famille Rivière. Ils révèlent un talent original et un goût pour la composition non dépourvu d'un certain maniérisme, mais celui-ci est plein de charme, et le raffinement des lignes ondulantes est aussi éloigné que possible du réalisme simple et légèrement brutal qui fait la force des portraits de David. Ses rivaux ne se laissèrent pas abuser : ils tournèrent en dérision son style archaïque et singulier en le surnommant « Le Gothique » ou « Le Chinois ». Cependant, durant le Salon de 1824 qui suivit son retour d'Italie, Ingres fut promu chef de file du style académique, par opposition au nouveau courant romantique mené par Delacroix. En 1834, il fut nommé directeur de l'Ecole française de Rome, où il demeura 7 ans. Puis, à peine rentré au pays, il fut à nouveau acclamé comme le maître des valeurs traditionnelles, et s'en alla finir ses jours dans sa ville natale du Sud de la France. La plus grande contradiction dans la carrière d'Ingres est son titre de gardien des règles et des préceptes classiques, alors qu'une certaine excentricité est bien perceptible dans les plus belles de ses œuvres. Un cuistre, observant le dos de la *Grande Odalisque* et diverses exagérations de forme dans *Le Bain turc*, fit remarquer les indignes erreurs commises par le dessinateur. Mais ne sont-elles pas simplement le moyen par lequel un grand artiste, doté d'une sensibilité extrême, interprète sa passion pour le corps magnifique de la femme ? Lorsqu'il voulut réunir un grand nombre de personnages dans une œuvre monumentale telle que *L'Apothéose d'Homère*, Ingres n'atteignit jamais l'aisance, la souplesse, la vie ni l'unité que nous admirons dans les magnifiques compositions de Delacroix. Il procède par accumulation et juxtaposition. Pourtant, il sait faire preuve d'une grande assurance, d'un goût original et d'une imagination fertile lorsqu'il s'agit de tableaux n'impliquant que deux ou trois personnages, et mieux encore dans ceux où il glorifie un corps féminin, debout ou allongé, qui fut l'enchantement et le doux tourment de toute sa vie.

531

532

532. Joseph Mallord Turner, 1775-1851, Anglais. *Tempête de neige, Hannibal et son armée traversant les Alpes*, vers 1811. Huile sur toile, 146 x 237,5 cm.
Tate Gallery, Londres. Romantisme

Cette peinture est un exemple de la manière dont Turner utilise l'effet artistique du « Sublime » (Théorie de l'art avancée par Edmond Burke en ces mots : « tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, est propre à l'expression de la douleur ou du danger… tout ce qui est terrible… est une source de Sublime »). Cet effet est censé produire une vive émotion et est un élément important du romantisme.

533. Caspar David Friedrich, 1774-1840, Allemand. *Le Moine au bord de la mer*, vers 1808. Huile sur toile, 110 x 172 cm.
Nationalgalerie, Berlin. Romantisme

Friedrich en vint à peindre ses chefs-d'œuvre après une carrière de peintre de décors de théâtre. L'artiste ne cherchait pas à représenter la nature de façon réaliste. Il se concentrait plutôt sur le caractère imposant de la nature et sur l'effet de celle-ci sur la vie intérieure d'un individu. Il aimait particulièrement les paysages côtiers, où il pouvait voir les puissantes forces de la nature interagir. Son recours fréquent au paysage pour exprimer son sentiment religieux et cette souveraineté de la nature, ainsi qu'à l'image de Dieu comme source d'inspiration (image également utilisée par Wagner, Goethe et Chateaubriand) sont à mettre en relation avec les aspirations romantiques de l'artiste. Les sujets humains dans ses œuvres sont toujours petits par rapport à la taille imposante et à la majesté de la nature. Dans ce tableau, le personnage du moine n'occupe qu'1/800e environ de la surface de la toile. L'immensité de la mer et du ciel est parfaitement rendue, même si le spectateur ne perçoit rien ou presque de la personne du moine, unique ligne verticale de la composition.

Caspar David Friedrich
(Greiswald, 1774 – Dresde, 1840)

Comme Gainsborough, Friedrich est réputé pour ses paysages. Ceux-ci dépeignent des arbres, des collines, des matins brumeux, et s'inspirent d'une minutieuse observation de la nature. En réalité, ses œuvres ultimes reflètent plutôt la nature humaine, les montagnes symbolisant sa foi immuable, et les arbres, des allégories de l'espoir. Ainsi, ses paysages expriment sa relation spirituelle avec la nature et ses aspirations religieuses. Son *Moine au bord de la mer* incarne un thème récurrent chez lui, celui de la modestie de l'individu face à l'immensité de la nature. Peintre, dessinateur et graveur, il fut l'un des principaux représentants du romantisme allemand.

533

534

535

536

534. Antoine-Jean Gros, 1771-1835, Français. *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau (9 février 1807)*, 1807. Huile sur toile, 521 x 784 cm. Musée du Louvre, Paris. Romantisme

Gros respecta les instructions reçues pour la représentation de Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau après le bain de sang. Mais il dépeignit la scène avec un réalisme exceptionnel, inédit dans le genre de la peinture historique.

535. Jacques-Louis David, 1748-1825, Français. *Sacre de l'Empereur Napoléon et Couronnement de l'Impératrice Joséphine à Notre-Dame le 2 décembre 1804*, 1806-1807. Huile sur toile, 621 x 979 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

Il devait y avoir trois autres tableaux de David formant une série de temps forts de la vie de Napoléon (1769-1821), qui appelait l'artiste le « premier peintre » du pays. Cependant, David fut incapable de produire les œuvres prévues. Les majestueuses colonnes et les cierges exceptionnellement longs de la cathédrale Notre-Dame de Paris, redécorée dans un style néoclassique pour l'événement, dénotent la grandeur du moment. En élevant la couronne aussi haut qu'il le peut, Napoléon défie l'autorité de l'Eglise elle-même, symbolisée par le crucifix de procession que tient le Pape Pie VII. Cardinaux et évêques assistent à l'événement avec une calme résignation. Toute la cour impériale est représentée : chaque personnage peut être identifié. Par le choix de ce grand format, David entend donner à ce moment une importance historique.

Une imposante piéta, l'autel et même le tabernacle sont placés en retrait pour que Napoléon en personne, ainsi que le couronnement, occupent le centre de l'attention. Le problème que pose la représentation d'une foule sur plusieurs rangées, courante dans les traditions byzantine et gothique, est partiellement résolue ici par l'utilisation de balcons. On perçoit une objectivité inattendue de la part de l'artiste, fidèle partisan de l'Empereur, dans sa façon presque journalistique ou dépourvue d'émotion de rapporter l'événement, combinée avec une précision du détail néo-Baroque.

536. Francisco de Goya y Lucientes, 1746-1828, Espagnol. *Le Trois mai 1808*, 1814. Huile sur toile, 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid. Romantisme

Le Trois Mai 1808 *rappelle l'exécution de plus de quarante hommes et femmes sur la colline du Principe Pío. Le point de mire du tableau est un homme qui suffoque et écarte les bras, horrifié par son destin. Son geste suggère qu'il affronte la mort avec bravade et désespoir en même temps. Le séparant des personnages qui l'entourent dans l'ombre, la lumière crue d'une lanterne posée sur le sol devant le peloton d'exécution éclaire sa chemise blanche et son pantalon jaune. La couleur claire de ses vêtements laisse entendre qu'il est innocent, tandis que son geste et la paume blessée de sa main droite nous rappellent le Christ crucifié. A ses côtés, ses camarades réagissent diversement à leur situation désespérée. Un prêtre franciscain en prière baisse la tête, tandis qu'une autre victime serre les poings dans un geste de résistance vaine. A gauche, un homme se couvre les yeux de ses mains pour ne pas voir le carnage et l'horrible amoncellement de cadavres. La tête du personnage au premier plan est criblée de balles ; ses bras, étendus comme ceux du personnage central, épousent le sol pendant que son sang s'écoule et abreuve le sol.*

Le temps est figé, mais il n'y a aucun doute quant à ce qui va suivre. En l'espace de quelques secondes, ce groupe sera tombé et remplacé par un autre, qui monte déjà la colline, d'un pas traînant, pour affronter à son tour le peloton d'exécution. Les soldats impitoyables semblent anonymes, leurs dos forment un mur impénétrable et leurs mouvements sont identiques lorsqu'ils s'apprêtent à tirer, fermement campés sur leurs jambes écartées pour résister à l'effet de recul du fusil.

537

539

538

537. Pierre Narcisse Guérin, 1774-1833, Français. *Aurore et Céphale*, 1811-1814. Huile sur toile, 257 x 178 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Néoclassicisme

538. Friedrich Goerg Kersting, 1785-1847, Allemand. *Caspar David Friedrich dans son atelier*, 1812. Huile sur toile, 51 x 40 cm. Nationalgalerie, Berlin. Romantisme

539. Philipp Otto Runge, 1777-1810, Allemand. *Matin (première version)*, 1808. Huile sur toile, 109 x 85,5 cm. Kunsthalle, Hambourg. Néoclassicisme

540. Théodore Géricault, 1791-1824, Français. *Officier de la garde impériale chargeant*, 1812. Huile sur toile, 349 x 266 cm. Musée du Louvre, Paris. Romantisme

En 1812, l'Empire français vacille. Géricault saisit cette situation dans ce portrait très réaliste qui, plutôt que d'exalter les vertus de la guerre, la critique. Géricault rejette la linéarité classique et va à l'encontre du glacis prôné par les néo-classiques, en peignant par touches épaisses. En ne dépeignant qu'un seul personnage, Géricault va à l'essentiel, et renonce à tout élément anecdotique. Le modèle, penché vers le spectateur, transgresse la représentation académique des cavaliers concentrés sur l'action.

540

541

Joseph Mallord William Turner
(Londres, 1775 – 1851)

A 15 ans, Turner exposait déjà une *Vue de Lambeth*. Il acquit très tôt la réputation d'un aquarelliste extrêmement habile. Disciple de Girtin et de Cozens, il montra par son choix et la façon de présenter ses thèmes une imagination pittoresque qui semblait le destiner à une brillante carrière d'illustrateur. Il voyagea, d'abord dans son pays natal et puis, à plusieurs occasions, en France, dans la vallée du Rhin, en Suisse et en Italie. Son intérêt commença toutefois à dépasser le cadre de l'illustration : l'idéal du paysage lyrique, dominant et inspirateur, se faisait jour, même dans des œuvres où nous sommes tentés de ne voir rien d'autre qu'une imagination pittoresque. Son choix d'un unique maître du passé est éloquent, étudiant en profondeur toutes les toiles du Lorrain qu'il put trouver en Angleterre, les copiant et les imitant avec une extraordinaire perfection. Il ne se départit jamais de son culte pour le grand peintre. Il voulut que son Lever du soleil à travers la vapeur soit placé à la National Gallery aux côtés de deux chefs-d'œuvre du Lorrain ; et c'est là que nous pouvons les y voir et juger du bien-fondé de ce fier et splendide hommage.

Ce n'est qu'en 1819 que Turner se rendit en Italie, pour y retourner en 1829 et 1840. Sans aucun doute, Turner y ressentit des émotions et y trouva des sujets de rêverie qu'il transcrivit plus tard, dans les termes de son propre génie, en symphonies de lumière et de couleurs. La logique de la raison ne compte pas aux yeux de cette imagination nordique. Mais aucun Latin n'aurait possédé cette autre logique, monstrueuse à son goût, propre à l'Anglais consumé par un rêve solitaire et royal, indéfinissable et plein de merveilles, qui lui permettait d'abolir les frontières entre la vie (même la sienne) et les images qu'il créait.

Le rêve du Latin, qu'il soit vénitien ou français, est un rêve de bonheur, à la fois héroïque et humain. L'ardeur y est tempérée par la mélancolie, et l'ombre y lutte avec la lumière. La mélancolie, même sous la forme où elle apparaît dans la création énigmatique et profonde d'Albrecht Dürer, n'a pas sa place dans le monde féerique et changeant de Turner : quelle place aurait-elle dans un rêve cosmique ? L'humanité est absente, sauf peut-être sous la forme de personnages de théâtre que nous regardons à peine. Une peinture de Turner nous fascine, et pourtant nous ne pensons à rien de précis, rien d'humain ; seulement à des couleurs inoubliables et aux spectres qui hantent nos imaginations. En réalité, l'humanité ne l'inspire que lorsqu'elle est liée à l'idée de mort, mais d'une mort étrange, une dissolution lyrique – comme le finale d'un opéra.

542

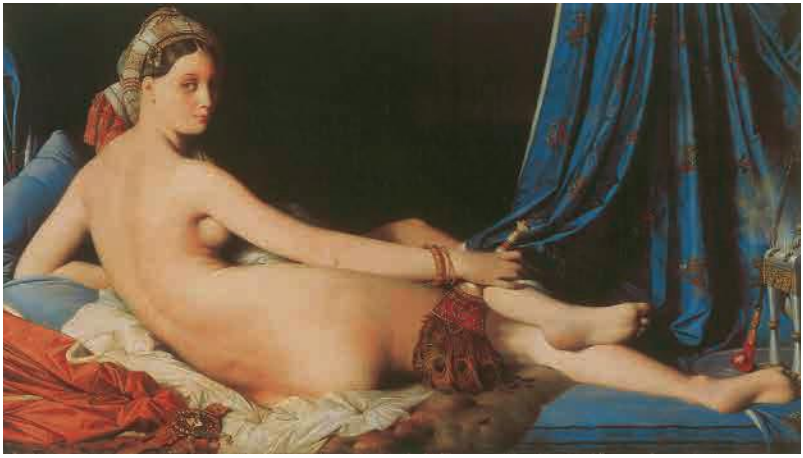
541. Joseph Mallord Turner, 1775-1851, Anglais. *Dido construisant Carthage ou l'Essor de l'Empire Carthaginois*, 1815. Huile sur toile, 155,5 x 232 cm. National Gallery, Londres. Romantisme

542. Joseph-Anton Koch, 1868-1939, Autrichien. *Paysage suisse (Berner Oberland)*, 1817. Huile sur toile, 101 x 134 cm. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. Néoclassicisme

543. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867, Français. *La Grande Odalisque*, 1814. Huile sur toile, 91 x 162 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

Le décor oriental sert de prétexte à Ingres pour montrer sa virtuosité dans la peinture de matières comme la nacre et la soie. Les proportions du modèle ne sont pas exactes, le corps est étiré et le visage aplati. Ingres puise son inspiration dans le Maniérisme italien et dans l'école de Fontainebleau pour les arabesques.

543



544

545

544. Washington Allston, 1779-1843, Américain. *Elie au désert*, 1818. Huile sur toile, 125,1 x 184,8 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Romantisme

Samuel Taylor Coleridge déclara au sujet de l'artiste : « Washington Allston est un homme d'un rare génie, que je le contemple comme poète, peintre ou philosophe analytique ». Allston est connu comme le « Titien américain ».

545. Caspar David Friedrich, 1774-1840, Allemand. *Deux hommes observant la lune*, 1819. Huile sur toile, 35 x 44 cm. Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde. Romantisme

546

547

546. Théodore Géricault, 1791-1824, Français. *Le Radeau de la Méduse*, vers 1818. Huile sur toile, 491 x 716 cm. Musée du Louvre, Paris. Romantisme

Cette œuvre occupe une place prépondérante dans l'histoire de l'art, principalement comme exemple de controverse et de protestation politiques. Ce radeau bricolé à la hâte supporte le thème réaliste de l'horrible événement. Le centre géométrique de cette grande toile est la zone sombre au-dessus de la base du mât, où se concentrent les survivants les plus désespérés. Ici, Géricault met en application son étude méticuleuse de l'anatomie. Les hommes morts ou résignés se sont effondrés dans le tiers inférieur du tableau. Dans la moitié droite, se dessine une pyramide de corps culminant en un point chargé de tous les espoirs, celui où les chemises battent au vent, comme si la petite embarcation visible à l'horizon pouvait voir leurs efforts. Le bateau au loin représente l'Argus, le navire qui sauva les survivants.

Les corps nus ou drapés diminuent l'aspect anecdotique de l'histoire, pour lui conférer une dimension intemporelle et romantique. Géricault fut influencé par les œuvres sculpturales de Michel-Ange, et par les effets dramatiques du clair-obscur.

547. John Crome, 1768-1821, Anglais. *Le Chêne de Poringland*, vers 1818-1820. Huile sur toile, 125 x 100 cm. Tate Gallery, Londres. Romantisme

Le chêne incarnait le summum du portrait d'arbres pour les artistes britanniques. Il était associé au caractère trempé du peuple anglais, et aux bateaux que l'on construisait avec son bois pour défendre sa liberté. Ce tableau de Crome fut exposé en 1824 comme une étude d'après nature.

548

548. John Constable, 1776-1837, Anglais.
L'Ecluse et le moulin de Dedham, 1820.
Huile sur toile, 70 x 90,5 cm.
David Thomson Collection, Londres. Romantisme

549

550

551

552

549. David Wilkie, 1785-1841, Ecossais. *Ouverture du Testament*, 1820.
Huile sur toile, 76 x 115 cm. Neue Pinakothek, Munich. Peinture de genre

550. Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863, Français. *Les Massacres de Scio*, 1824. Huile sur toile, 419 x 354 cm. Musée du Louvre, Paris. Romantisme

Le non-finito *du ciel et les effets de lumière du* Massacre de Scio *sont caractéristiques du style de Delacroix. Cette scène est inspirée des massacres perpétués par les Turcs pendant la guerre d'indépendance de la Grèce. Et ce fut Géricault qui lui inspira les personnages sans vie du premier plan.*

551. Francisco de Goya y Lucientes, 1746-1828, Espagnol. *Saturne*, 1820-1823.
Huile sur toile, 143,5 x 81,4 cm. Musée du Prado, Madrid. Romantisme

552. Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863, Français. *La Barque de Dante*, 1822. Huile sur toile, 189 x 241 cm. Musée du Louvre, Paris. Romantisme

C'est la première fois que ce thème est représenté. La composition sombre et dramatique, ainsi que les références à Rubens et Michel-Ange, contribuent à orienter la peinture vers le nouveau style romantique.

553

553. Théodore Géricault, 1791-1824, Français. *La Monomane de l'envie*, vers 1822.
Huile sur toile, 72 x 58 cm. Musée des Beaux-Arts, Lyon. Romantisme

Cette œuvre fait partie d'une série de cinq peintures commandées par Esquiro, réformateur d'un asile qui plaidait en faveur de la reconnaissance des monomaniaques comme des gens normaux. Géricault atteint la profondeur psychologique de son modèle qu'il vêt comme une personne normale afin de revendiquer leur reconnaissance sociale.

554

555

556

554. Caspar David Friedrich, 1774-1840, Allemand. *La Mer de glace*, 1823-1824. Huile sur toile, 96,7 x 126,9 cm. Kunsthalle, Hambourg. Romantisme

De nombreux croquis prouvent que Friedrich étudia les blocs de glace dérivant sur l'Elbe en 1821. Dans cette œuvre, il peint la surface glacée avec une extrême précision, faisant référence à la fois à l'expédition au pôle nord de 1820 de l'explorateur anglais Edward William Parry, et au climat politique glacial régnant en Allemagne à cette époque.

557

555. Carl Gustav Carus, 1789-1869, Allemand.
Femme sur un balcon, 1824. Huile sur toile, 42 x 33 cm.
Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde. Romantisme

556. Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875, école de Barbizon, Français. *Le Colisée vu des jardins du palais Farnese*, 1826.
Huile sur papier marouflé sur toile, 30 x 49 cm.
Musée du Louvre, Paris. Réalisme

Corot se rendit en Italie en 1825. Là, il peignit de très beaux paysages inspirés de l'art classique et réaliste, baignés de la lumière méridionale.

557. John Constable, 1776-1837, Anglais. *La cathédrale de Salisbury vue des terres de l'évêque*, 1823. Huile sur toile, 88 x 112 cm.
Victoria and Albert Museum, Londres. Romantisme

En 1811, Constable fut invité à séjourner à Salisbury, où il fut présenté au neveu de l'évêque, le révérend John Fisher (qui devint par la suite archidiacre de la cathédrale). Leur amitié dura toute leur vie, et Salisbury et sa cathédrale devinrent l'un des plus importants sujets de l'artiste. Cette version, une vue orientée sud-ouest, fut commanditée par l'oncle de Fisher pour sa maison de Londres. L'évêque et son épouse sont présents sur la gauche, où on les voit en train d'admirer l'église.

La commande donna beaucoup de soucis à Constable, car bien qu'il eût esquissé et dessiné la cathédrale auparavant, il n'avait pas alors de commanditaire à satisfaire et pouvait dissimuler le genre de détails architecturaux que l'évêque s'attendait à y trouver. Il confia à John Fisher que « C'était le paysage le plus difficile que je n'aie jamais eu sur mon chevalet. Je n'ai pas failli devant le travail, ni des fenêtres, ni des linteaux, etc, etc, mais j'ai comme d'habitude trouvé une échappatoire dans l'évanescence du clair-obscur. » Malheureusement, l'évêque ne fut pas plus satisfait du clair-obscur que l'artiste lui-même ; il n'aimait pas le « nuage noir » du tableau, déclarant, en accord avec son neveu, « [Si] seulement Constable avait pu laisser tomber ses nuages noirs ! Les nuages ne sont noirs que lorsqu'il va pleuvoir. Par beau temps, le ciel est bleu. » Constable accepta d'abord de le repeindre mais, à la fin, il préféra en peindre un autre, une version plus acceptable avec l'aide de Johnny Dunthorne.

John Constable
(East Bergholt, 1776 – Hampstead, 1837)

John Constable fut le premier peintre de paysage anglais qui ne tira pas son enseignement des peintres hollandais. Assez proche de la vision de Rubens, c'est à Gainsborough qu'il doit tout : ses paysages, avec leurs grands massifs d'arbres bien répartis à travers le décor vallonné, possèdent un rythme souvent présent chez Rubens. Son originalité ne repose pas sur le choix de ses sujets, qui se contentent parfois de reprendre les thèmes affectionnés par Gainsborough.

Néanmoins, Constable semble vraiment appartenir à un autre siècle : il introduit une ère nouvelle et cette différence provient à la fois de sa technique et de sa sensibilité. A l'encontre des français, Constable fut le premier peintre de paysage qui considéra comme primordiale et essentielle la réalisation des esquisses directement d'après nature et d'un point de vue unique, une idée contenant le germe de nombreuses destinées du paysage moderne, et même peut-être, de façon plus générale, de la peinture moderne. C'est l'impression instantanée – la chose la plus irréductible et la plus individuelle entre toutes, celle qu'on ne peut reproduire à son gré – qui forme le cœur de la future peinture. Travaillant à loisir sur ses grandes toiles, le but de l'artiste est d'enrichir et de compléter l'ébauche, tout en conservant sa fraîcheur virginale. Ce sont là les deux techniques qu'employa Constable, découvrant l'exubérante abondance de vie dans le plus humble coin de campagne. Il possède la palette d'un coloriste créatif et une technique faite de hachures énergiques préfigurant celle des impressionnistes français. Avec audace et franchise, il introduisit le vert dans la peinture, le vert des gras pâturages, le vert des feuillages d'été, tous les verts que, jusque là, les peintres avaient délibérément omis, sauf peut-être à travers des verres de lunettes bleus, jaunes et plus souvent encore marrons.

Parmi les grands paysagistes qui occupèrent une place aussi importante dans l'art du XIXe siècle, Corot fut probablement le seul à échapper à l'influence de Constable. Tous les autres sont les descendants plus ou moins directs du maître d'East Bergholt.

558

559

558. Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863, Français.
La Liberté guidant le peuple, 1830. Huile sur toile, 260 x 325 cm.
Musée du Louvre, Paris. Romantisme

559. Friedrich Overbeck, 1789-1869, Allemand. *Italia et Germania*, 1828.
Huile sur toile, 95 x 105 cm. Gemäldegalerie, Dresde. Nazaréen

Friedrich Overbeck fut l'un des fondateurs du Lukasbund (Confrérie de St. Luc), d'où émergèrent plus tard les Nazaréens. En 1810, Overbeck se rendit à Rome et s'installa dans l'ancien cloître de San Isidoro, dont il adopta les préceptes et vécut dans un isolement monacal presque total. D'autres artistes, comme Peter Cornelius et Wilhelm Schadow, le rejoignirent bientôt. Leurs motivations consistaient à relier l'art à l'Eglise et à l'Etat, et ils s'intéressaient aux effets de l'art sur le public.

560. Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863, Français. *La Mort de Sardanapale*, 1827. Huile sur toile, 392 x 496 cm.
Musée du Louvre, Paris. Romantisme

Cette peinture est inspirée par le Sardanapale de Byron. Sa composition dynamique et très colorée, ses arabesques, sa violence teintée de sensualité incitèrent les peintres classiques à considérer cette œuvre comme subversive.

560

Ferdinand Victor Eugène Delacroix
(Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863)

Delacroix fut l'un des plus grands coloristes du XIXe siècle. La couleur était pour lui un moyen d'expression déterminant, qui avait la préséance sur la forme et les détails. Il parlait à l'oeil, moins à la raison.

Il se nourrissait des œuvres des coloristes du Louvre, en particulier de Rubens. Spirituellement, Delacroix s'inscrivait au cœur du mouvement romantique qui s'était répandu en Europe, se nourrissant de Goethe, Scott, Byron et Victor Hugo. Sa propre nature romantique s'enflammait au contact des leurs ; il était possédé par leurs âmes et devint le premier peintre romantique. Il tira nombre de ses sujets de ses poètes préférés, non pour les transposer dans des illustrations littérales, mais pour faire s'exprimer à travers son propre langage pictural les émotions les plus vives du cœur humain.

Par ailleurs, c'est généralement dans les rapports entre plusieurs personnages, en d'autres termes dans le drame, que Delacroix trouvait l'expression naturelle et saisissante de ses idées. Son œuvre n'est qu'un immense poème polymorphe, à la fois lyrique et dramatique, sur les passions violentes et meurtrières, qui fascinent, dominent et déchirent l'humanité. Dans l'élaboration et l'exécution des pages de ce poème, Delacroix ne renonce à aucune de ses facultés d'homme ou d'artiste, dont la vaste intelligence rejoint les pensées des plus grands de l'histoire, des légendes et de la poésie. Au contraire, il se sert de son imagination fiévreuse, toujours sous le contrôle d'un raisonnement lucide et du sang froid, de son dessin expressif et vivant, de ses couleurs fortes et subtiles, parfois dans une harmonie âpre, parfois éclipsées par cette note « sulfureuse » déjà observée par ses contemporains, pour produire une atmosphère d'orage, de supplication et d'angoisse. La passion, le mouvement et le drame ne doivent pas forcément engendrer le désordre. Avec Delacroix comme avec Rubens, il plane au-dessus de ses représentations les plus tristes, au-dessus du tumulte, des horreurs et des massacres, une espèce de sérénité qui est le signe de l'art et la marque d'un grand esprit.

561

562

561. John Constable, 1776-1837, Anglais. *L'Escalier de Whitehall, 18 juin 1817 (La Brèche du pont de Waterloo)*, 1832. Huile sur toile, 130,8 x 218 cm. Tate Gallery, Londres. Romantisme

Cette œuvre est une pièce unique dans la production de Constable à la fois pour le temps qu'il mit à la finir et aussi parce qu'il s'agit d'un thème urbain de la même taille imposante que ses tableaux de six pieds sur la vallée de la Stour. Pour l'exposition de la Royal Academy, le tableau était suspendu aux côtés du Helvoetsluys *de Turner, une pièce marine muette qui fut éclipsée par les rouges intenses de son voisin. Durant la période de « vernissage », moment consacré aux ultimes modifications avant l'ouverture de l'exposition, Turner réagit, selon Leslie, en « apposant un morceau rond de plomb rouge, à peine plus grand qu'un shilling, sur sa mer grise », ce qui fit paraître les couleurs du Pont de Waterloo pâles en comparaison.*

562. Carl Blechen, 1798-1840, Suisse. *Les Jardins de la Villa D'Este*, 1830. Huile sur toile, 126 x 93 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin. Romantisme

563. Adrian Ludwig Richter, 1803-1884, Allemand. *Ave Maria*, 1834. Huile sur toile, 85 x 104 cm. Museum der bildenden Künste, Leipzig. Romantisme

564. Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863, Français. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834. Huile sur toile, 180 x 229 cm. Musée du Louvre, Paris. Romantisme

563

564

565

566

567

565. Karl Briullov, 1799-1852, Russe. *Le Dernier jour de Pompéï*, 1830-1833.
Huile sur toile, 456 x 651 cm. Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Romantisme

Le point culminant du culte des thèmes classiques fut atteint avec l'œuvre maîtresse de Briullov, Le Dernier Jour de Pompéi. *Peinte entre 1830 et 1833, tandis que l'artiste vivait en Italie, la toile fit sensation dans toute l'Europe. Briullov se vantait de ce que Sir Walter Scott, l'auteur écossais de « Rob Roy », passa toute une matinée à regarder le tableau, après quoi il aurait déclaré : « ce n'est pas un tableau, mais une épopée. » Gogol, quant à lui, proclama que c'était « une fête pour les yeux. », et Edward George Bulwer-Lytton, qui visita l'Italie en 1833 et publia un livre au titre quasi identique en 1834, en était un grand admirateur. Le tableau valut à Briullov une série d'honneurs, parmi lesquels le Grand Prix au Salon de Paris, et contribua à établir sa réputation de plus grand peintre russe de son époque.*

566. Carl Spitzweg, 1808-1885, Allemand. *Touristes anglais dans la campagne romaine*, 1835. Huile sur toile, 40 x 50 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin. Romantisme

567. Carl Anton Joseph Rottmann, 1797-1850, Allemand.
Sicyon et Corinth, vers 1836-1838. Huile sur toile, 85,2 x 102 cm.
Neue Pinakothek, Munich. Romantisme

568

568. Adrian Ludwig Richter, 1803-1884, Allemand. *La Traversée de l'Elbe à Schreckenstein près de Aussig*, 1837. Huile sur toile, 116,5 x 156,5 cm. Gemäldegalerie, Dresde. Romantisme

569. Théodore Rousseau, 1812-1867, école de Barbizon, Français. *L'Allée de chataigniers au château de Souliers, prés de Bressuire*, 1841. Huile sur toile, 79 x 144 cm. Musée du Louvre, Paris. Réalisme

569

570

570. Joseph Mallord Turner, 1775-1851, Anglais. *Le Téméraire*, 1839. Huile sur toile, 91 x 122 cm. National Gallery, Londres. Romantisme

La Royal Navy avait exigé que tout ce qui pouvait être sauvé et réutilisé sur le navire soit démonté avant son remorquage. Par conséquent, quand le Téméraire fut remorqué en 1838, il n'avait plus ses mâts et si Turner l'avait vu à ce moment-là, il n'aurait vu qu'une coque. En dessinant les gréements, le peintre redonnait au navire la gloire de ses débuts, une trentaine d'années auparavant. Les couleurs assez légères lui confèrent un aspect fantomatique, un contraste accentué par les teintes sombres du remorqueur. De plus, pour que le Téméraire semble aussi majestueux que possible – comme s'il venait d'émerger de la bataille – Turner imagina sa ligne de flottaison très haute. C'est pour cela qu'il semble glisser sur la Tamise, plutôt que dans la Tamise, très altier. Lorsqu'il exposa son tableau, Turner fut critiqué pour avoir changé l'emplacement du mât de misaine et de la cheminée du remorqueur : au lieu de placer cette dernière à la hauteur de la roue à aubes et donc juste au-dessus de la chambre des moteurs, il la peignit à la proue et déplaça le mât de misaine vers l'arrière. Il est pourtant facile de comprendre pourquoi il effectua cette inversion : en plaçant la cheminée à l'avant, il faisait ressortir la technologie d'avant-garde du remorqueur par rapport aux voiliers également représentés dans le tableau. Il le fit pour symboliser « l'arrivée de la fumée, de la suie, du fer et de la vapeur dans le monde naval », comme l'un des contemporains avisés de l'artiste le fit remarquer. Le panorama a été condensé de façon à ce que l'on voie l'estuaire de la Tamise sur la gauche et Londres sur la droite (le peintre comprimait fréquemment la topographie des lieux qu'il représentait). Turner associa astucieusement le moment de la journée avec la signification dramatique de la scène : alors que le Téméraire approche de sa fin, le jour touche également à sa fin et la lune montante nous rappelle que la nuit tombe. Pour le malheureux navire, l'obscurité allait être définitive.

571. Joseph Mallord Turner, 1775-1851, Anglais. *L'Incendie du Parlement*, vers 1835. Huile sur toile, 91 x 122 cm. Museum of Art, Philadelphie. Romantisme

571

572

573

572. Alexandre Ivanov, 1806-1858, Russe.
Première apparition du Christ devant le peuple, 1837-1857.
Huile sur toile, 540 x 750 cm. Galerie Tretiakov, Moscou.

Contemporain de Brioullov, Alexandre Ivanov, dont le père était professeur de peinture d'histoire à l'Académie, fut indiscutablement le peintre religieux le plus influent de son temps. Après s'être fait un nom avec des œuvres comme Apollon, Hyacinthe et Zéphire et L'Apparition du Christ à Marie-Madeleine (1836), il entreprit la réalisation de L'Apparition du Christ au Peuple, une immense toile qui mobilisa ses forces pendant vingt ans, de 1837 à l'année qui précéda sa mort. Néanmoins, malgré toutes ces années de travail, Ivanov ne fut pas satisfait de l'œuvre et ne la considéra jamais comme achevée. Effectivement, la peinture a un côté indéniablement laborieux et beaucoup de ses études préparatoires – des paysages, des études d'après nature, des nus et des portraits, y compris une Tête de Jean-Baptiste (qui est un chef-d'œuvre en soi) – affichent une vivacité absente de l'œuvre finale.

573. Carl Spitzweg, 1808-1885, Allemand. *Le Pauvre Poète*, 1839.
Huile sur toile, 36,2 x 44,6 cm. Neue Pinakothek, Munich.
Romantisme

Spitzweg réalisa de fréquentes caricatures de la société de son temps recourant à certains effets réalistes, empruntés à la peinture hollandaise du XVII^e siècle qu'il avait l'habitude de copier.

574

574. Joseph Mallord Turner, 1775-1851, Anglais. *Pluie, vapeur, vitesse*, avant 1844. Huile sur toile, 91 x 121,8 cm. National Gallery, Londres. Romantisme

Turner rend ici hommage à l'arrivée des locomotives à vapeur et au triomphe de la technologie britannique sur l'eau. Lorsque ce tableau fut exposé pour la première fois à la Royal Academy en 1844, un critique anonyme du Fraser's Magazine conseillait à ses lecteurs de se dépêcher d'aller voir l'œuvre avant que la locomotive « ne se précipite en-dehors de la toile et n'atteigne Charing Cross par le mur opposé ». Cet avertissement semblait judicieux étant donné la vitesse de la locomotive, insinuée par Turner. Aujourd'hui, ce mouvement n'est suggéré que par la perspective prononcée du train, des voies de chemin de fer et du pont émergeant au loin dans un rideau de pluie. Mais quand la peinture était encore fraîche, cette impression de vitesse était accentuée par trois jets de vapeur sortant de la cheminée, des volutes « laissés par la locomotive ». Malheureusement, le temps les a rendus bien moins visibles.

Ici, Turner plaisante à propos de la vitesse, car devant le train se trouve un lièvre qui semble avoir été surpris par l'engin approchant et en passe de le dépasser. La proximité picturale entre l'animal et un laboureur dans un champ derrière le pont, suggère que l'artiste avait très certainement l'intention d'associer la rapidité du lièvre et la lenteur des labours pour rappeler la chanson populaire Speed the plough [Accélère le labour] qu'il connaissait bien. Outre la 'vitesse' mentionnée dans le titre et la 'pluie' tombant sur l'ensemble de la scène, nous visualisons également la 'vapeur' car Turner a ôté les plaques de métal de la locomotive pour nous montrer le fonctionnement de la chaudière. Rien d'autre ne pourrait expliquer la masse brillante et enflammée devant la locomotive, car sa forme est trop floue pour qu'elle soit un reflet extérieur. Turner a très bien pu la dessiner à partir de schémas explicatifs qu'il aurait découpés dans la presse populaire de l'époque victorienne qui en publiait fréquemment. Nous nous retrouvons encore une fois face au désir de Turner d'expliquer les 'causes' invisibles des choses.

575. Joseph Mallord Turner, 1775-1851, Anglais. *Tempête de neige : bateau a vapeur devant l'entrée d'un port*, 1842. Huile sur toile, 91,4 x 121,9 cm. Tate Gallery, Londres. Romantisme

575

576

577

578

576. Gustave Courbet, 1819-1877, école de Barbizon, Français. *Les Casseurs de pierres*, 1849. Huile sur toile, 165 x 257 cm. Sans doute détruit durant la Seconde Guerre mondiale, antérieurement conservé à la Gemäldegalerie de Dresde, Dresde. Réalisme

577. Thomas Cole, 1801-1848, école de l'Hudson River, Américain.
Scène tirée du Dernier des Mohicans, 1848. Huile sur toile, 64,5 x 89 cm.
Wadsworth Atheneum, Hartford

Cole est considéré comme le peintre le plus remarquable de l'école de l'Hudson River. Les peintres du groupe travaillaient essentiellement dans les Catskill Mountains dans l'état de New York et dans les White Mountains du New Hampshire, où les hommes, et en particulier les Européens, n'avaient jamais mis le pied.

578. George Caleb Bingham, 1811-1879, Américain. *Marchands de fourrure sur le Missouri*, 1845. Huile sur toile, 73,7 x 92,7 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York. Réalisme

Bingham débuta sa carrière comme peintre de portrait. Mais cette œuvre, l'une de ses dernières, est un chef-d'œuvre de la peinture de genre.

579

579. Thomas Couture, 1815-1879, Français. *Les Romains de la décadence*, 1847. Huile sur toile, 466 x 775 cm. Musée d'Orsay, Paris. Néoclassicisme

580. Rosa Bonheur, 1822-1899, Français. *Le Labourage nivernais*, 1848-1849. Huile sur toile, 134 x 260 cm. Musée d'Orsay, Paris. Réalisme

580

581

583

582

581. Adolf Friedrich Erdmann Menzel, 1815-1905, Allemand.
Living-room avec la soeur de Menzel, 1847. Huile sur toile, 46 x 32 cm.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich. Réalisme

582. Adolf Friedrich Erdmann Menzel, 1815-1905, Allemand.
La Chambre au balcon, 1845. Huile sur carton, 58 x 47 cm.
Alte Nationalgalerie, Berlin. Réalisme

583. Théodore Chassériau, 1819-1856, Français. *Mesdemoiselles Chassériau,* dit *Les Deux sœurs*, 1843. Huile sur toile, 180 x 135 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

Chassériau fut l'un des élèves d'Ingres. Cette influence du maître est perceptible dans l'usage délicat des couleurs et dans l'élégance de leurs robes et de leurs châles.

584

584. Pavel Fedotov, 1815-1852, Russe. *La Demande en mariage du maire*, 1848. Huile sur toile, 58,3 x 75,3 cm. Galerie Tretiakov, Moscou. Réalisme

Au XIXe siècle, les écrivains et peintres russes commencèrent à s'intéresser à des pans de la société qui, jusque-là, avaient à peine eu droit de cité dans les représentations artistiques. Propriétaires terriens, fonctionnaires, militaires et prêtres devinrent des sujets potentiels de représentation. Dans une veine parfois critique, en réaction au régime bureaucratique et répressif de Nicolas Ier, le comportement de la classe dirigeante était souvent dépeint de manière satirique. Pavel Fedotov, qui suivit une carrière militaire avant de se consacrer à la peinture, fut un des représentants les plus subtils de cette peinture sociale. Ses œuvres s'attaquent aux travers de la société avec un humour parfois féroce. Sa toile la plus connue, Le colonel fait sa demande, peinte en 1848, décrit l'aliénation de la femme considérée comme une marchandise. La peinture devait d'ailleurs être transparente pour ses contemporains : les jeunes filles à marier, comme celle dont le major langoureux demande la main, se rencontraient en balade sur la perspective Nevski ou dans les parcs de Saint-Pétersbourg. Et tous les personnages, jusqu'aux serviteurs à l'arrièreplan, sont dépeints avec une recherche minutieuse du détail.

585

585. Jean Léon Gérôme, 1824-1904, Français. *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, dit aussi *Un Combat de coqs*, 1846. Huile sur toile, 143 x 204 cm. Musée du Louvre, Paris. Academisme

586

587

Dante Gabriel Rossetti
(Londres, 1828 – Birchington-on-Sea, Kent, 1882)

Son père, un patriote italien qui avait cherché refuge à Londres, où il devint professeur d'italien au King's College, était un éminent spécialiste de Dante. Dante Gabriel, était à la fois poète et peintre.

Il fut extraordinairement précoce, très tôt familier de Scott et Shakespeare, mais c'est son adoration de Dante qui exerça une influence capitale sur son enfance. Il connaissait les poèmes par cœur. Il ne trouvait pas dans les méthodes trop systématiques de la Royal Academy l'aide qu'il cherchait, et était impatient de peindre les tableaux qui se bousculaient dans son esprit ; c'est pourquoi il n'acquit jamais une parfaite maîtrise du dessin. Il ne fut peut-être pas assez encouragé par ses professeurs, ou bien tout simplement, sa prédilection pour les sujets de Dante et son sentiment instinctif le poussaient à croire qu'ils requéraient une simplicité presque enfantine. A l'âge de 21 ans, Rossetti fonda, avec Hunt, John Millais, et trois jeunes sculpteurs, ainsi que son plus jeune frère, une société intitulée la Confrérie des préraphaélites, dont les membres avaient pour habitude de signer avec les initiales P. R. B. L'objet de cette confrérie était la rébellion contre la vision artistique dominante, peu éloignée de la révolte de Courbet, celle d'un plaidoyer pour le réalisme. Ils entendaient ridiculiser le stérile formalisme des classicistes.

Et tout en persévérant dans la peinture, il continuait ses expériences poétiques. En 1850, il rencontra Miss Elizabeth Siddal, qui lui fut présentée comme modèle. Elle satisfaisait à la fois sa conception de l'équilibre parfait entre le corps et l'âme, la beauté de l'âme transparaissant à travers celle de la forme, incarnant son idéal féminin. Elle devint également sa Béatrice idéale, et il la peignit plusieurs fois sous cet angle. Il l'aimait, mais pour une raison quelconque, leur mariage n'eut lieu qu'au bout de dix ans, et au bout de deux ans, elle mourut. Mais son souvenir continua de le hanter, et presque tout ce qu'il peignit par la suite n'était qu'une représentation de sa femme. Restant inconsolable et souffrant d'insomnie, il devint la proie des idées les plus morbides. Ce n'est que par intervalles et grâce au soutien de ses amis, qu'il parvenait à travailler. Il passa sa dernière année comme un invalide reclus, et mourut en 1882.

586. Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882, Anglais. *L'Enfance de la Vierge Marie*, 1849. Huile sur toile, 86 x 66 cm. Tate Gallery, Londres. Pré-Raphaelite

Dante Daniel Rossetti peignit en 1849 une variante sur ce thème de l'enfance de Marie. Inspiré par les artistes de la Renaissance, ce membre de la compagnie pré-raphaëlite présente Marie travaillant une tapisserie avec sa mère qui raffole de l'enfant. Un ange, des lis, un ensemble de livres et une colombe constituent les symboles traditionnels utilisés par les artistes en allusion à la pureté parfaite et à la sainte sagesse de la Vierge.

587. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867, Français. *Mme Moitessier*, 1851. Huile sur toile, 120 x 92 cm . National Gallery, Londres. Néoclassicisme

Il fallut 12 ans à Ingres pour finir ce portrait. Le miroir reflète le profil du modèle. Cette association du visage et du profil dans la peinture inspirera Picasso.

588

588. Gustave Courbet, 1819-1877, école de Barbizon, Français.
L'Enterrement à Ornans, 1850. Huile sur toile, 311,5 x 668 cm.
Musée du Louvre, Paris. Réalisme

Cette scène dépourvue de tout sentimentalisme, représentant un enterrement dans son village natal, incarne de façon exemplaire les efforts de l'artiste pour des représentations réalistes. Ce réalisme est rendu de manière particulièrement efficace par la taille grandeur nature des personnages. Courbet demanda à chaque habitant d'Ornans de poser dans son atelier pour cette peinture. La variété des expressions reflète le deuil, et pourtant chaque personnage est doté d'une certaine individualité. Plusieurs femmes détournent les yeux, trop tristes pour regarder l'ultime hommage rendu à l'un des leurs, visiblement apprécié. La croix processionnelle semble faire reposer le Christ crucifié sur le sommet des collines lointaines, comme pour rappeler aux villageois endeuillés cette ancienne tragédie. Le morne paysage reflète la tristesse des habitants. La principale cause du scandale soulevé par cette peinture, fut le fait de hisser cette scène d'enterrement ordinaire au rang de peinture historique par sa taille imposante. Courbet veut démontrer que pour lui, les petites gens sont aussi importantes et dignes que les héros de l'histoire.

Après le rejet de cette œuvre par le jury du Salon, Courbet créa un lieu appelé « Pavillon du Réalisme » où il proposait une exposition regroupant quarante œuvres. Le catalogue incluait le manifeste du réalisme.

589. John Martin, 1789-1854, Anglais. *Le Grand jour de Sa colère*, 1851. Huile sur toile, 196 x 303 cm. Tate Gallery, Londres. Romantisme

589

Gustave Courbet
(Ornans, 1819 – La Tour de Peilz, Suisse, 1877)

Ornans, sa ville natale, se situe près la ravissante vallée du Doubs, et c'est là que jeune garçon, et plus tard en tant qu'homme, il acquit l'amour du paysage. Il était par nature révolutionnaire, un homme né pour s'opposer à l'ordre existant et affirmer son indépendance ; il possédait la rage et la brutalité qui font le poids d'un révolutionnaire en art comme en politique. Et son esprit de révolte se manifesta dans ces deux directions.

Il s'installa à Paris pour étudier l'art. Toutefois, il ne se fixa pas à l'atelier d'un maître influent en particulier. Dans sa province natale déjà, il n'avait pas cherché à se former à la peinture, et préférait maintenant étudier les chefs-d'œuvre exposés au Louvre. Au début, ses œuvres n'étaient pas assez caractéristiques pour susciter une quelconque opposition, et elles furent admises au Salon. Puis il produisit L'Enterrement à Ornans, qui fut violemment pris d'assaut par les critiques : « Une mascarade de funérailles, six mètres de long, dans lesquels il y a plus motif à rire qu'à pleurer ». En réalité, la véritable offense des tableaux de Courbet était de représenter la chair et le sang vivants ; des hommes et des femmes tels qu'ils sont vraiment, et faisant vraiment ce qu'ils sont occupés à faire – non pas des hommes et des femmes dépourvus de personnalité et idéalisés, peints dans des positions destinées à décorer la toile. Il se défendit en disant qu'il peignait les choses telles qu'elles sont, et professa que la vérité vraie devait être le but de l'artiste. C'est ainsi que lors de l'Exposition universelle de 1855, il retira ses tableaux du site officiel et les exposa dans une cabane en bois, juste à côté de l'entrée, arborant l'intitulé en majuscules : « Courbet – Réaliste ».

Comme tout révolutionnaire, c'était un extrémiste. Il ignorait délibérément le fait que chaque artiste possède sa propre vision et sa propre expérience de la vérité de la nature ; et il choisit d'affirmer que l'art n'était qu'un moyen de représenter objectivement la nature, dénué d'intentions, et non une affaire de choix ou d'arrangement. Dans son mépris pour la beauté, il choisit souvent des sujets que l'on peut sans mal qualifier de laids. Il possédait néanmoins un sens de la beauté doublé d'une aptitude aux profondes émotions, qui transparaît tout particulièrement dans ses marines. Il se révéla être un peintre puissant, au geste ample et libre, utilisant des couleurs sombres en couche épaisse, et dessinant ses contours avec une fermeté qui rendait toutes ses représentations très réelles et mouvementées.

590

Jean-François Millet
(Gruchy, 1814 – Barbizon, 1875)

Millet était le fils d'un petit fermier, ce qui explique que ses peintures ne font pas l'effet d'un gentleman visitant la campagne, mais bien de quelqu'un de ce milieu. Il passa le début de sa vie en contact étroit avec la nature. Il grandit, l'air des collines et de la mer contribuant à forger son caractère et à développer son imagination. Et celle du jeune Millet était fertile. Il ne savait rien de l'art ou des artistes, mais il éprouvait le désir de représenter ce qu'il voyait, et dans les pauses de son travail à la ferme, il copiait les gravures de la Bible de la famille, ou prenait un morceau de charbon et dessinait sur le mur blanc.

Un oncle prêtre lui avait donné des leçons dans son enfance, de sorte qu'une fois adulte, il lisait Shakespeare et Virgile dans le texte. C'est pourquoi, bien qu'il fût d'origine paysanne, il dépassa sa condition et enrichit l'interprétation de ses actes les plus intimes, d'une largesse de vue et d'une profondeur de sentiment qui font de ses peintures plus que de simples études de paysans. Ce sont des archétypes. Il peignait un semeur et une fois que nous l'avons appréhendé dans sa plénitude, il devient à nos yeux l'archétype du Semeur ; ainsi, nous ne pouvons regarder une autre peinture sur le même sujet sans la comparer instinctivement avec celle de Millet.

Millet, sans intention immédiate d'être poétique, cherchait uniquement à représenter la vérité comme il la voyait et la ressentait. Mais il a dépeint les choses banales et intimes avec une telle conscience du lien qui les unit aux gens qui les font, qu'il a paré – et c'est là la gloire du poète – les faits d'une dimension imaginaire.

590. Jean-François Millet, 1814-1875, école de Barbizon, Français. *Le Semeur*, 1850. Huile sur toile, 101,6 x 82,6 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Réalisme

591. John Everett Millais, 1829-1896, Anglais. *Mariana*, 1851. Huile sur toile, 59,7 x 49,5 cm. Collection Makins. Pré-Raphaelite

592. Ford Madox Brown, 1821-1893, Anglais. *Les Rescapés*, 1852-1855. Huile sur toile, 82 x 74 cm. Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham. Pré-Raphaelite

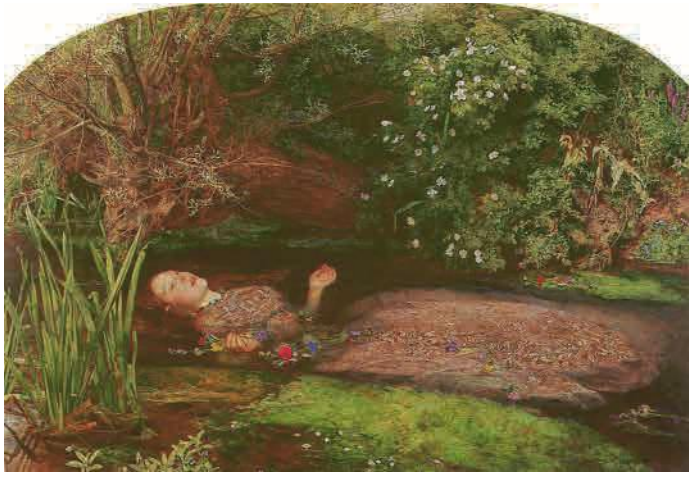
591

592

593

593. Ivan Aivazovsky, 1817-1900, Russe. *La Neuvième vague*, 1850. Huile sur toile, 221 x 332 cm.
Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Romantisme

Une des toiles les plus célèbres d'Aïvazovski, La Neuvième vague, doit son titre à une superstition des marins russes selon laquelle dans une succession de vagues, c'est la neuvième qui est la plus violente. Comme beaucoup de ses peintures, l'œuvre porte la marque du romantisme russe : le ciel et la mer traduisent la puissance de la Nature, tandis qu'à l'avant-plan, les survivants d'un naufrage personnalisent les espoirs et les peurs de l'Homme. Bien que la mer soit le thème dominant de ses six mille toiles, Aïvazovski peignit aussi des paysages côtiers et campagnards, tant en Russie (spécialement en Ukraine et en Crimée) que durant ses voyages à l'étranger.



594

594. John Everett Millais, 1829-1896, Anglais. *Ophélie*, 1851.
Huile sur toile, 76 x 112 cm.
Tate Gallery, Londres. Pré-Raphaelite

La belle Ophélie, l'héroïne du Hamlet de Shakespeare, flotte sur l'eau, les yeux tournés vers le ciel, et les mains ouvertes en signe de résignation à sa tragique folie. Son geste évoque la posture de prière du clergé catholique lors de la messe. Des pétales de fleurs se sont délicatement répandus sur elle, comme si la nature voulait l'accueillir dans le cycle éternel de la vie et de la mort. Ils rappellent également les paroles d'Hamlet : « Les plus douces à la plus douce ! Adieu! » (V, I, 265). En se fondant avec les éléments végétaux et liquides, sa robe anticipe l'union de la jeune fille avec la nature. « Placez-la dans la terre, et puissent de sa chair belle et sans tache mille violettes naître ici! » (V, I, 260).

595

595. William Holman Hunt, 1827-1910, Anglais. *L'Eveil de la conscience*, 1853. Huile sur toile, 76 x 55 cm. Tate Gallery, Londres. Pré-Raphaelite

La Confrérie des préraphaélites compta plusieurs artistes britanniques, mais cessa d'exister au bout de cinq ans. Toutefois, en tant que membre fondateur Hunt resta toute sa vie dévoué à leur cause. Il demeura critique sur ce que la confrérie considérait comme l'immoralité ambiante des mœurs sexuelles. Dans cette œuvre, inspirée par David Copperfield de Charles Dickens, l'artiste nous montre un homme, et une femme qui pourrait être sa maîtresse. L'homme joue du piano et chante une chanson apparemment censée la séduire, mais la partition, visiblement plus le choix de la femme que de l'homme, est celle de « Oft in the Stilly Night », évoquant une jeune fille qui se rappelle l'innocence de son enfance. La femme est sur le point de se lever, sa conscience s'éveillant à l'évocation des paroles de la chanson. Comme la partition sur le piano, celles qui se trouvent dans le quart inférieur gauche parlent, elles aussi, d'innocence perdue. C'est une adaptation d'un poème de Tennyson (1809 - 1892), très répandu dans la culture populaire de l'époque. Le miroir sur le mur du fond révèle que la femme regarde vers l'extérieur, apparemment vers l'avenir, dont des roses blanches symbolisent la pureté à laquelle aspire la jeune fille. Le chat, comme l'homme, joue avec sa proie. Mais l'oiseau (comme la femme) semble avoir une chance de s'échapper.

596. Adolf Friedrich Erdmann Menzel, 1815-1905, Allemand. *Le Concert de flûte de Frédéric II à Sans-Souci*, vers 1851. Huile sur toile, 142 x 205 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin. Réalisme

597. Gustave Courbet, 1819-1877, école de Barbizon, Français. *Les Cribleuses de blé*, 1854. Huile sur toile, 131 x 167 cm. Musée des Beaux-Arts, Nantes. Réalisme

598. Gustave Courbet, 1819-1877, école de Barbizon, Français. *La Fortune saluant le génie*, dit aussi *Bonjour, Monsieur Courbet (détail)*, 1854. Huile sur toile, 129 x 149 cm. Musée Fabre, Montpellier. Réalisme

596

597

598

599

599. Gustave Courbet, 1819-1877, école de Barbizon, Français. *L'Atelier*, 1855. Huile sur toile, 361 x 598 cm. Musée d'Orsay, Paris. Réalisme

Courbet : « La peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister qu'en représentations d'objets réels et existants ». Lorsqu'on lui demanda d'inclure des anges dans une peinture destinée à une église, il répondit : « Montrez-moi un ange et je le peindrai ». Courbet représenta Baudelaire et le peintre Prud'hon à droite du tableau.

600. William Powell Frith, 1819-1909, Anglais. *Le Jour du derby*, 1856-1858. Huile sur toile, 101 x 223 cm. Tate Gallery, Londres. Style Victorien

Extrêmement populaire de son vivant, l'art de Frith, comme l'art victorien en général, connut une réévaluation après la Seconde Guerre mondiale. Cette œuvre présente un panorama satirique de la vie moderne victorienne. Elle fut exposée à la Royal Academy en 1858.

600

601

601. Jean-François Millet, 1814-1875, école de Barbizon, Français. *L'Angélus*, vers 1858. Huile sur toile, 55,5 x 66 cm. Musée d'Orsay, Paris. Réalisme

Ses représentations de la vie paysanne se distinguent par une atmosphère profondément religieuse, ou du moins sincèrement sentimentale. Cette peinture, la plus populaire de ses vues dépeignant la vie simple, nous montre un couple faisant une pause dans sa besogne afin de prier. Le titre informe le spectateur que le couple est plongé dans une prière appelée l'Angélus (Latin pour ange), la prière catholique traditionnelle réservée à la Vierge Marie que l'on dit à 6 heures du matin, à midi et à 6 heures du soir. Celle-ci parle de l'ange Gabriel qui, par l'Annonciation, invita la Vierge à être la mère de Jésus (Luc 1, 26). Une œuvre antérieure de Millet, Le Semeur, est presque aussi célèbre et nous propose également une tranche de la vie, simple mais digne, des paysans. Millet cherchait à parer ses images d'une certaine grâce, tandis que des artistes comme Bruegel L'Ancien les faisaient souvent apparaître comme des incarnations de la destinée humaine.

602

602. Gustave Courbet, 1819-1877, école de Barbizon, Français.
Les Demoiselles des bords de la Seine, 1856. Huile sur toile, 174 x 206 cm. Musée du Petit Palais, Paris. Réalisme

Après 1855, Courbet limita sa palette et simplifia ses compositions, dépeignant ses modèles avec un grand réalisme, sans les idéaliser. Fustigée par les critiques, cette peinture fut accusée de présenter des femmes vulgaires et impudiques.

603

605

604

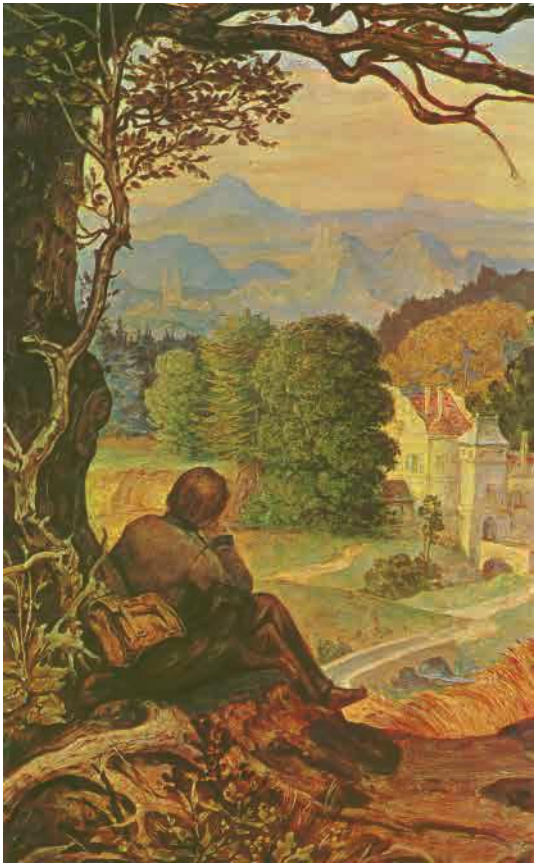
603. Francesco Hayez, 1791-1882, Italien. *Le Baiser*, 1859. Huile sur toile, 112 x 88 cm. Pinacothèque de la Brera, Milan. Romantisme

Emblématique du romantisme italien, cette peinture est aussi une allégorie politique de l'union entre l'Italie et la France.

604. Germain Hilaire Edgar Degas, 1834-1917, Français. *La Famille Bellelli*, 1858-1867. Huile sur toile, 200 x 250 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

605. Edouard Manet, 1832-1883, Français. *Le Buveur d'absinthe*, 1859. Huile sur toile, 180,5 x 105,6 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague. Impressionnisme

606



607

608

606. Moritz von Schwind, 1804-1871, Autrichien. *Promenade*, vers 1860.
Huile sur toile, 22 x 37 cm. Schack-Galerie, Munich. Romantisme

607. Carl Spitzweg, 1808-1885, Allemand. *Les Adieux*, 1855.
Huile sur toile, 54 x 32 cm. Schack-Galerie, Munich. Romantisme

608. Moritz von Schwind, 1804-1871, Autrichien. *Lune de Miel*, 1867.
Huile sur toile, 52 x 41 cm. Schack-Galerie, Munich. Romantisme

609

Whistler
(Lowell, 1834 – Londres 1903)

Whistler surgit à un moment crucial de l'histoire de l'art et il joue un rôle de précurseur. Il a, comme les Impressionnistes, la volonté d'imposer ses idées. Son oeuvre se déroule en quatre périodes.

Dans une première période de recherche, l'artiste est influencé par le réalisme de Courbet et par le japonisme. Puis Whistler trouve son originalité avec les Nocturnes et la série des Cremorne Gardens en s'opposant à l'académisme qui veut qu'une oeuvre d'art raconte une histoire. Lorsqu'il peint le portrait de sa mère, Whistler l'intitule Arrangement en gris et noir (p.31), ce qui est significatif de ses théories esthétiques. S'il dépeint les jardins de plaisir de Cremorne, ce n'est pas pour y figurer, comme Renoir, des personnages identifiables, mais pour saisir une atmosphère. Il aime les brumes des bords de la Tamise, les lumières blafardes, les cheminées d'usine. C'est la période au cours de laquelle il fera figure de précurseur et d'aventurier de l'art ; au bord de l'abstraction, il choque ses contemporains. La troisième période est surtout dominée par ses portraits en pied : c'est elle qui lui apportera la gloire. Mais il saura insuffler à un genre pourtant classique sa profonde originalité. Il restitue les personnes dans leur environnement : cela donne une étrange présence aux modèles. Il crée des portraits qualifiés de médiums par ses contemporains et dont Oscar Wilde s'inspirera pour écrire son Portrait de Dorian Gray.

Enfin, vers la fin de sa vie, l'artiste réalise des paysages et des portraits dans la grande tradition, très influencé par Velazquez. Whistler fera preuve d'une impressionnante rigueur en faisant sans cesse coïncider son oeuvre avec ses théories. Il n'hésitera pas à croiser le fer avec les théoriciens de l'art les plus célèbres.

Sa personnalité, ses foucades, son élégance, en font un sujet idéal de curiosité et d'admiration. Ami proche de Mallarmé, admiré par Marcel Proust, dandy provocateur, mondain ombrageux, artiste exigeant, il fut un novateur audacieux.

610

611

612

609. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867, Français. *Le Bain turc*, 1862.
Huile sur toile, diamètre: 108 cm. Musée du Louvre, Paris. Néoclassicisme

610. Edouard Manet, 1832-1883, Français. *Olympia*, 1863.
Huile sur toile, 130 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

611. Wjatscheslaw Grigorjewitsch Schwarz, 1838-1869, Russe.
Ivan le Terrible devant le cadavre de son Fils, 1861. Huile sur toile, 71 x 89 cm.
Galerie Tretiakov, Moscou.

612. James Abbot McNeill Whistler, 1834-1903, Américain.
Symphonie N° 1, la jeune fille en blanc, 1864. Huile sur toile, 76,5 x 51,1 cm.
Tate Gallery, Londres. Post-Impressionnisme

613

Edouard Manet
(Paris, 1832 – 1883)

Manet est l'un des plus célèbres artistes de la seconde moitié du XIXe siècle, lié aux impressionnistes sans faire vraiment partie de leur groupe. Chérissant son indépendance, il eut une grande influence sur la peinture française, en partie due au choix de ses sujets tirés de la vie quotidienne, de son usage de couleurs pures et de sa technique rapide et libre. C'est son œuvre qui assura la transition entre le réalisme de Courbet et la vision novatrice des impressionnistes.

Issu de la grande bourgeoisie, il choisit de devenir peintre après avoir raté son entrée à l'Ecole navale. Il se forma auprès de Thomas Couture, un peintre académique, mais c'est grâce à ses nombreux voyages à travers l'Europe qu'il entreprit dès 1852, qu'il commença à se faire une idée de ce qu'allait être son style propre.

Ses premières peintures étaient essentiellement des scènes de genre, inspirées par son amour pour les maîtres espagnols comme Velazquez et Goya, et le portrait. C'est en 1863 qu'il présenta son chef-d'œuvre *Le Déjeuner sur l'herbe* au Salon des refusés. Son œuvre déclenchant une polémique entre les défenseurs de l'art académique et les jeunes artistes « refusés », il devint le chef de file de cette nouvelle génération d'artistes.

A partir de 1864, le salon officiel accepta ses travaux, provoquant toujours de véhémentes protestations comme ce fut le cas avec *Olympia* en 1865. En 1866, l'écrivain Zola écrivit un article en faveur du travail de Manet. A cette époque, le peintre était ami avec tous les futurs grands maîtres impressionnistes : Edgar Degas, Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro et Paul Cézanne, qui s'influençaient les uns les autres ; pourtant il restait délibérément à l'extérieur du groupe. En effet, en 1874 il refusa de présenter ses peintures lors de leur première exposition. Sa dernière apparition dans un salon officiel fut en 1882 avec *Un Bar aux Folies-Bergère*, l'une de ses œuvres les plus connues. Atteint par la gangrène au cours de l'année 1883, il peignit des natures mortes de fleurs jusqu'au moment où il ne s'en sentit plus capable, et il mourut en laissant derrière lui un grand nombre de dessins et de peintures.

613. Edouard Manet, 1832-1883, Français. *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Huile sur toile, 208 x 264 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

En 1863, Manet choqua les visiteurs du Salon des Refusés avec sa grande peinture Le Déjeuner sur l'herbe, dans lequel des femmes nues côtoient des étudiants habillés. Il avait d'abord pensé présenter une œuvre comme La Symphonie pastorale (1508) du Titien. Dans ses peintures précédentes, les femmes nues ne regardaient pas le spectateur en face. Ici, l'expression de la dame est naturelle, détendue et dépourvue de gêne. Manet disait que la lumière était l'acteur principal d'une œuvre. Le panier de fruits posé sur la robe bleue au premier plan possède autant d'importance que les personnages, et montre le talent de Manet pour les natures mortes.

Des reproductions et des parodies de cette œuvre inoubliable sur des supports très variés ont été réalisées au cours des 150 dernières années. Mais deux décennies plus tard, Manet n'avait plus besoin de choquer pour attirer l'attention. Il suffit de voir son chef-d'œuvre Un Bar aux Folies-Bergère. Louise Gardner déclara : « Manet lève le voile de l'illusion et de la rêverie et confronte crûment le public avec la réalité, démontrant, incidemment, l'incompatibilité du mythe et du réalisme ». (Gardner's Art Through the Ages. Eighth edition. 1986. Page 843.)

614

615

Honoré Daumier
(Marseille, 1808 – Valmondois, 1879)

Placé en apprentissage auprès d'Alexandre Lenoir, Daumier partageait l'admiration de son maître pour l'antiquité et pour Le Titien et Rubens. Très jeune, il développa de grandes dispositions pour le dessin, réalisant caricature sur caricature dans lesquelles il exprimait son mépris pour les marottes de la bourgeoisie, la corruption de la loi et l'incompétence du gouvernement. Comme peintre il fut l'un des pionniers du naturalisme. Il dépeignit un large éventail de thèmes, allant des scènes de rues aux scènes inspirées de la littérature ou de la mythologie, grâce à des techniques très variées. Il laissa un assez grand nombre de peintures inachevées, et ne connut le succès qu'un an avant sa mort en 1878, quand Durand-Ruel réunit ses œuvres pour les exposer dans sa galerie.

614. Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882, Anglais. *Beata Beatrix*, 1864-1870.
Huile sur toile, 86,4 x 66 cm. Tate Gallery, Londres. Pré-Raphaelite

Rossetti fut l'un des fondateurs du mouvement préraphaélite, qui réagissait contre les artistes victoriens et voulait revenir à la simplicité de la peinture d'avant Raphaël. Ce tableau, inspiré de la Vita Nuova de Dante, présente les caractéristiques des techniques préraphaélites, comme les rayons de lumière puissante et l'attention méticuleuse prêtée aux détails symboliques.

615. Honoré Daumier, 1808-1879, Français. *La Blanchisseuse*, vers 1860-1863.
Huile sur panneau de bois, 49 x 33,5 cm. Musée d'Orsay, Paris. Réalisme

616. Camille Pissarro, 1830-1903, Français. *Les Bords de la Marne à Chennevières*, 1864. Huile sur toile, 91,5 x 145,5 cm.
National Gallery of Scotland, Edimbourg. Impressionnisme

617. Alexandre Cabanel, 1825-1905, Français. *La Naissance de Vénus*, 1863.
Huile sur toile, 130 x 225 cm. Musée d'Orsay, Paris. Academisme

616

617

618

620

619

618. Charles-François Daubigny, 1817-1878, école de Barbizon, Français. *Les Bords de l'Oise*, vers 1860-1865. Huile sur toile, 32,5 x 60 cm. Collection privée. Réalisme

619. James Tissot, 1836-1902, Français. *Portrait de Mlle L.L., dit aussi Jeune fille en veste rouge*, 1864. Huile sur toile, 124 x 99,5 cm. Musée d'Orsay, Paris. Style Victorien

En 1864, Tissot se tourna avec un véritable succès vers les scènes de la vie contemporaine, comprenant habituellement des femmes à la mode.

620. Carl Spitzweg, 1808-1885, Allemand. *Une Hypocondriaque*, vers 1865. Huile sur toile, 53 x 31 cm. Schack-Galerie, Munich. Romantisme

621. Germain Hilaire Edgar Degas, 1834-1917, Français. *Chevaux de courses devant les tribunes*, vers 1866. Essence sur papier marouflé sur toile, 46 x 61 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

622. Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875, école de Barbizon, Français. *Souvenir de Mortefontaine*, 1864. Huile sur toile, 65 x 89 cm. Musée du Louvre, Paris. Réalisme

621

622

623

624

Camille Corot
(Paris, 1796 – 1875)

Les parents de Corot étaient tailleurs à la cour de Napoléon Ier, et jouissaient d'une situation confortable, de sorte que leur fils ne souffrit jamais du manque d'argent. Son père l'avait placé en apprentissage auprès d'un drapier, mais au bout de huit ans il autorisa son fils à devenir peintre. Lorsqu'il finança le premier voyage de son fils en Italie, ce dernier fut tellement séduit par la vie mouvante des rues de Rome et de Naples qu'il les transcrivit immédiatement dans son carnet de croquis. Mais les personnages ne restaient pas immobiles assez longtemps pour être traités de façon méthodique, comme il avait appris à le faire. C'est pourquoi il tenta de rendre par quelques coups de crayon l'effet général de l'image en mouvement, et ce, avec tel succès, qu'au bout de très peu de temps, il fut capable de décrire des scènes aussi complexes qu'un ballet. Ce talent lui fut très utile lorsqu'il chercha à représenter le frémissement du feuillage dans l'air du matin ou du soir. Cela lui apprit également, peu à peu, la valeur d'une approche plus globale, à ne pas tant chercher à représenter les détails qu'à découvrir les qualités marquantes des objets, et à les unir en un tout suggestif plus que descriptif. Au début, il puisa son inspiration dans la nature italienne, puis les paysages de France commencèrent à exciter son imagination. Dans sa petite maison de Ville-d'Avray, près de Paris, il passait son temps à gorger son âme de visions de la nature, qu'il transférait sur la toile, à peine rentré à Paris. Corot, qui nourrissait ses humeurs de la nature, finit par interpréter les humeurs qu'elle suscitait en lui, plutôt que la nature en elle-même. Il n'est pas le grand poète épique et descriptif, animé par les forces puissantes qui sous-tendent l'étendue de son sujet, mais bien l'interprète lyrique et suave de quelques moments choisis.

623. Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875, école de Barbizon, Français.
Agostina l'italienne, 1866. Huile sur toile, 132,4 x 97,6 cm.
The National Gallery of Art, Washington, D.C. Réalisme

Degas disait de Corot, en raison de sa générosité et de son caractère noble : « c'est un ange qui fume la pipe ».

624. Anselm Feuerbach, 1829-1880, Allemand. *Paolo et Francesca*, 1864.
Huile sur toile, 136,5 x 99,5 cm. Schack-Galerie, Munich. Néoclassicisme

625. Peter Cornelius, 1783-1867, école de Barbizon, Allemand.
Joseph reconnu par ses frères, 1866. Fresque, 236 x 290 cm.
Alte Nationalgalerie, Berlin. Réalisme

625

626

626. Joahn Barthold Jongkind, 1819-1891, Néerlandais. *Mât à Maassluis*, 1866. Huile sur toile, 33 x 47 cm. Musée des Beaux-Arts, Le Havre. Impressionnisme

627. Henri Fantin-Latour, 1836-1904, Français. *Fleurs et Fruits*, 1866. Huile sur toile, 73 x 60 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York . Réalisme

Henri Fantin-Latour
(Grenoble, 1836 – Buré, 1904)

Pour Henri Fantin-Latour, les natures mortes étaient presque une malédiction. Il était constamment sollicité par des collectionneurs qui ne lui commandaient que ce type d'œuvre, ne lui permettant donc pas de démonter son talent autrement. Par conséquent, il est connu presque uniquement pour ses natures mortes délicates dans lesquelles il excellait, bien que ses extraordinaires portraits de groupes et individuels auraient également dû traverser les époques.

La plupart des meilleurs exemples des peintures florales et des natures mortes de Fantin-Latour sont dans les galeries anglaises et les musées du même pays. Lorsque l'on regarde de plus près, ces œuvres révèlent des détails et des objets qui mettent en relief la dimension réaliste de l'œuvre. Elles allient son méticuleux coup de pinceau à de charmantes harmonies de couleurs. Ainsi, ses natures mortes, comme ses portraits, ont une véritable qualité et une grande profondeur picturale.

627

628

629

628. Claude Sisley, 1839-1899, Français. *Allée de noisetiers à Celle-Saint-Cloud*, 1867. Huile sur toile, 95,5 x 122,2 cm. Southampton City Art Gallery, Paris. Impresionnisme

La première influence qui s'exerça sur la peinture impressionniste de Sisley fut celle de Camille Corot. Plus tard, il devint l'ami de Monet, Renoir et Bazille. Pourtant, il développa un style propre de paysages chatoyants, appliquant sa peinture en couche fine et par petites touches de couleur posées côte à côte. Pendant plus de vingt années productives, son style ne changea pas, sauf peut-être dans son recours graduel à un pinceau légèrement plus libre et à des couleurs plus audacieuses. Toutes les peintures de Sisley sont des petits paysages : pour la plupart, il s'agissait de scènes de la campagne qu'il peignait à l'extérieur aux alentours de sa maison, ce que peu de peintres faisaient à cette époque.

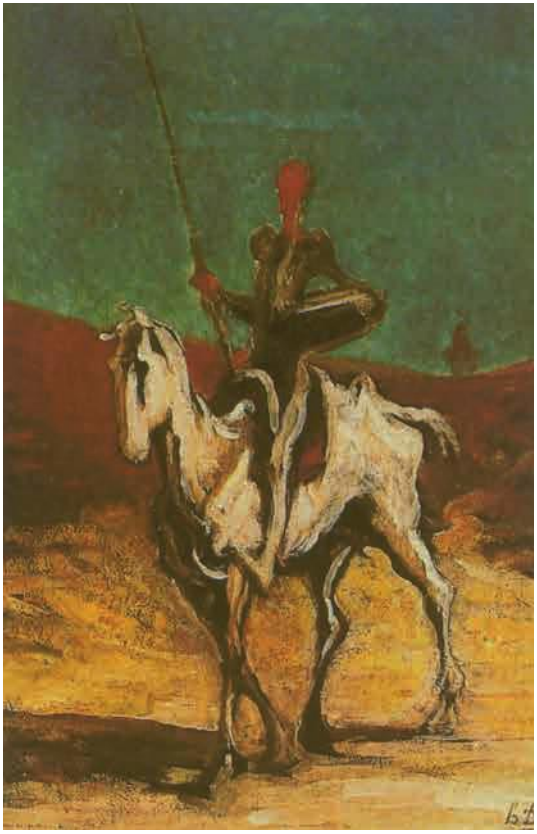
630

629. Alfred Monet, 1840-1926, Français. *Femmes au jardin*, 1867. Huile sur toile, 255 x 205 cm. Musée d'Orsay, Southampton, Impressionnisme

630. Frédéric Bazille, 1841-1870, Français. *Réunion de famille*, 1867. Huile sur toile, 152 x 230 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

631

632



631. Eugène Boudin, 1824-1898, Français. *La Plage à Trouville*, 1871. Huile sur toile, 19 x 46 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Impressionnisme

632. Honoré Daumier, 1808-1879, Français. *Don Quichotte et Sancho Pansa*, vers 1868. Huile sur toile, 52 x 32 cm. Neue Pinakothek, Munich. Réalisme

633. James Abbot McNeill Whistler, 1834-1903, Américain. *Nocturne en bleu et or : le pont d'Old Battersea*, 1872-1875. Huile sur toile, 68,3 x 51,2 cm. Tate Gallery, Londres. Post-Impressionnisme

633

634

635

634. James Abbot McNeill Whistler, 1834-1903, Américain.
Arrangement en gris et noir n°1, ou *La Mère de l'artiste*, 1871.
Huile sur toile, 144,3 x 162,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.
Post-Impressionnisme

L'œuvre la plus célèbre de Whistler est, à tort, couramment appelée La Mère de l'artiste. *Pour Whistler, le peintre devait se concentrer sur l'agencement des formes et des couleurs. La sévérité des masses est adoucie par les deux manifestations d'intimité : les mains et le visage. La gravité dominante, délibérée, et l'expression de tendresse contribuent largement à éveiller l'émotion dans l'imagination du spectateur. La physionomie du visage forme le centre et le point culminant d'un sentiment qui envahit toute la toile, résultat de l'équilibre entre les espaces pleins et vides et le noir et le gris. Whistler réduisit son contenu à ses formes expressives les plus essentielles, plaçant ses sujets entiers sur des fonds neutres, peu éloigné en cela de John Singer Sargent.*

635. Henri Fantin-Latour, 1836-1904, Français. *L'Atelier des Batignolles*, 1870. Huile sur toile, 204 x 273,5 cm.
Musée d'Orsay, Paris. Réalisme

636

636. Germain Hilaire Edgar Degas, 1834-1917, Français. *Le Foyer de la danse à l'opéra de la rue Le Peletier,* 1872. Huile sur toile, 32 x 46 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

637. Alfred Sisley, 1839-1899, Français. *Pont à Villeneuve-la-Garenne,* 1872. Huile sur toile, 49,5 x 65,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Impressionnisme

Germain Hilaire Edgar Degas
(Paris, 1834 – 1917)

Dans le cercle des impressionnistes, c'est de Renoir que Degas fut le plus proche : tous deux préférèrent comme motif de leur peinture le Paris vivant de leur époque. Degas ne passa pas par l'atelier de Gleyre et fit probablement connaissance avec les futurs impressionnistes au café Guerbois. En 1853, il commença à faire son apprentissage à l'atelier de Louis-Ernest Barrias et, à partir de 1854, il devint l'élève de Louis Lamothe, qui ne jurait que par Ingres, et transmit son adoration pour ce maître à Edgar Degas. À partir de 1854, Degas se rendit régulièrement en Italie, d'abord à Naples, où il fit connaissance avec ses nombreux cousins, puis à Rome et Florence, où il copia inlassablement les maîtres anciens. Les dessins et esquisses qu'il y fit, révèlent des préférences déjà marquées : Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Mantegna, mais aussi Benozzo Gozzoli, Ghirlandaio, Titien, Fra Angelico, Uccello, Botticelli. Dans les années 1860 et 1870 il devint le peintre des courses, des chevaux et des jockeys. Sa fabuleuse mémoire de peintre retenait les particularités des mouvements des chevaux partout où il en voyait. Après ses premières compositions, assez complexes, représentant des courses, Degas assimila l'art de traduire l'élégance et la noblesse du cheval, ses mouvements nerveux et la plastique de sa musculature. Vers le milieu des années 1860, Degas fit encore une autre découverte ; en 1866, il peignit sa première composition ayant pour sujet le ballet : *Mademoiselle Fiocre dans le ballet de la Source* (New York, Brooklyn Museum).

En 1872, apparaît son premier tableau consacré uniquement au ballet : *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier* (Paris, musée d'Orsay). Dans une composition soigneusement construite, où s'équilibrent des groupes de personnages à droite et à gauche, chaque ballerine se livre à ses propres occupations, chacune bouge de son côté. Pour accomplir une tâche pareille, une longue observation et une énorme quantité de croquis étaient indispensables. C'est pourquoi Degas passa du théâtre dans les salles de répétitions, où les danseuses s'exerçaient et prenaient leurs leçons. C'est ainsi que se décida le deuxième domaine de la vie environnante qui allait intéresser Degas. Le ballet resta sa passion jusqu'à la fin de ses jours.

637

Alfred Sisley

(Paris, 1839 – Moret-Sur-Loing, 1899)

Alfred Sisley naquit à Paris le 30 octobre 1839 dans une famille anglaise. Ayant atteint ses dix-huit ans, ses parents l'envoyèrent en Angleterre. C'est alors, probablement, qu'il pressentit, devant la facture libre des paysages, à l'apparence d'esquisses, de Turner et Constable, sa vocation pour la peinture. Le destin amena Sisley, en octobre 1862, dans le même atelier libre de Charles Gleyre, où étaient venus étudier Claude Monet, Auguste Renoir et Frédéric Bazille. C'est Sisley qui avait incité ses amis à en finir avec l'apprentissage chez Gleyre et à partir peindre dans la nature. Il était indigné, beaucoup plus que ses amis, par l'attitude hautaine de Gleyre envers le paysage. Pour Sisley, le paysage fut, dès le début, non seulement un genre pictural essentiel, mais, en fait, le seul et unique auquel il travaillât toute sa vie. Après avoir quitté Gleyre, Sisley peignit souvent en compagnie de Monet, Renoir et Bazille dans les environs de Paris.

À partir de 1870, dans la peinture de Sisley commencèrent à apparaître les premières caractéristiques de la manière qui sera plus tard celle de la peinture impressionniste. À partir de ce moment, le coloris des tableaux de Sisley devient nettement plus clair. Cette nouvelle technique crée une impression de vibration de l'eau, de moirures colorées à sa surface et de transparence de l'atmosphère. Dans la peinture de Sisley, la lumière était née. Sisley peignit une quantité de paysages des bords de la Seine. Il découvrit Argenteuil et la petite ville de Villeneuve-la-Garenne, qui resta dans son œuvre comme l'image du silence et de la tranquillité, d'un monde que la civilisation et l'industrie n'avaient pas encore défiguré.

Contrairement à Pissarro, il ne recherchait pas l'exactitude prosaïque. Ses paysages se colorent toujours de son attitude émotionnelle à leur égard. Comme chez Monet, les ponts chez Sisley se fondent dans le paysage d'une façon toute naturelle. Un ciel bleu serein se reflète sur la surface à peine frémissante du fleuve.

Après la première exposition impressionniste, Sisley passa plusieurs mois en Angleterre. À son retour d'Angleterre, Sisley déménagea de Louveciennes à Marly-le-Roi. Vers cette époque, Sisley était véritablement devenu le peintre de l'eau. Elle l'ensorcelait, l'obligeait à scruter sa surface changeante et à étudier les nuances de sa couleur, comme le faisait Monet dans les prés de Giverny. Les paysages consacrés à l'inondation de Port-Marly sont une apothéose. Le peintre joue avec l'espace et la perspective, et finalement trouve la seule solution : la maison rose est figée dans un monde où le ciel se confond avec la terre, où le reflet frissonne à peine et les nuages glissent lentement. Sisley est le seul impressionniste dont les paysages ne se limitent pas à la beauté changeante de la nature, mais se prolongent dans le domaine tantôt du rêve, tantôt de la réflexion philosophique.

638

639

640

638. Camille Pissarro, 1830-1903, Français. *La Place du vieux cimetière*, 1872.
Huile sur toile, 54,9 x 94 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.
Impressionnisme

639. Arnold Böcklin, 1827-1901, Suisse. *Combat de Centaures*, 1873.
Huile sur toile, 105 x 195 cm. Kunstmuseum, Bâle. Symbolisme

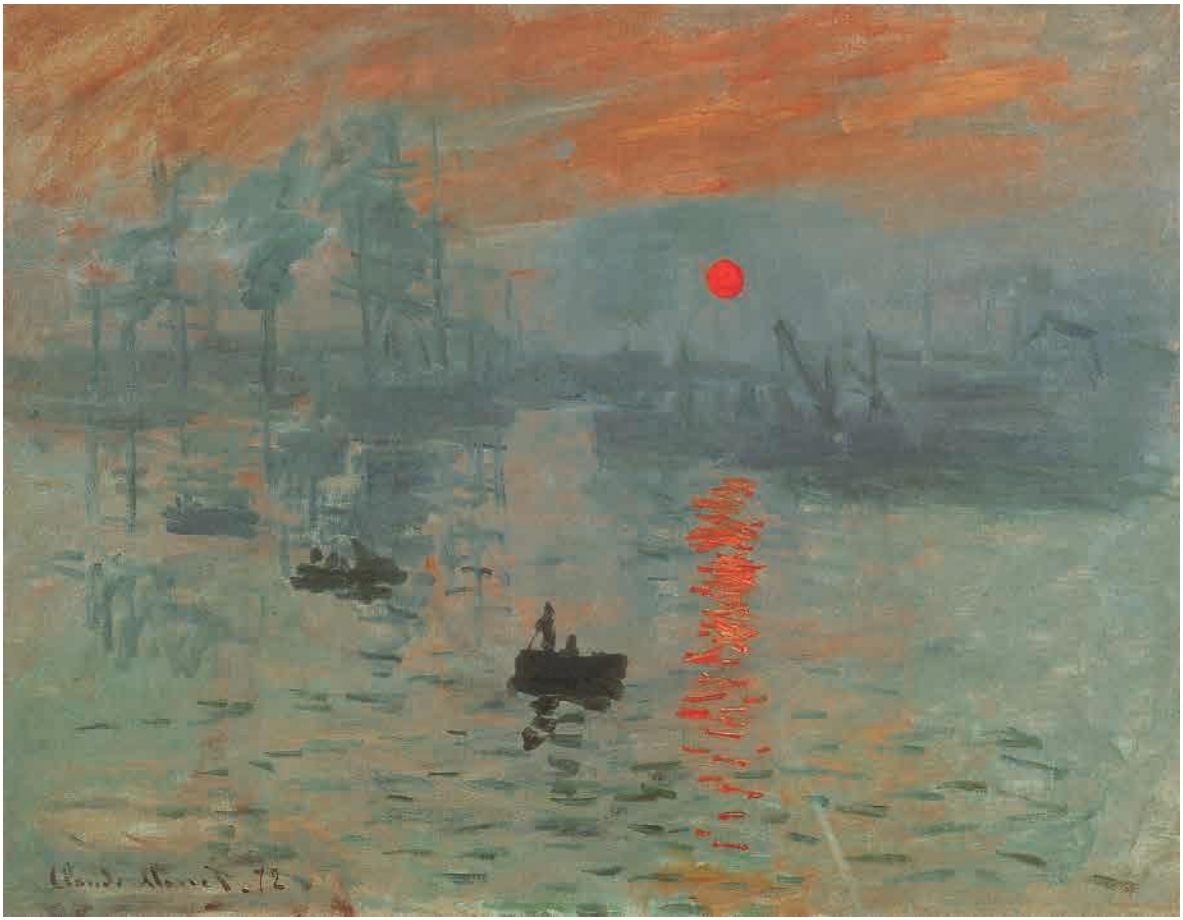
640. Ilya Répine, 1844-1930, Russe. *Les Bateliers de la Volga*, 1872-1873.
Huile sur toile, 131,5 x 281 cm. Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Réalisme

Tableau à l'origine de la réputation du peintre. Les spectateurs avisés y avaient vu avec raison une réflexion de l'artiste sur la campagne russe à l'époque de l'abolition du servage, sur la destinée des hommes contraints de quitter leur pays pour se faire haleurs. Bien que cette toile ait été le résultat d'un grand travail en plein air, on y devinait une certaine contradiction entre le thème, dont le choix témoignait de la volonté de représenter avec réalisme un fait réel, et les moyens mis en oeuvre pour obtenir l'agencement plastique du tableau où se fait voir le désir de « monter un spectacle ». Au cours des périodes de Tchougouïev (province de Kharkov dans laquelle naaît Répine) et de Moscou, le thème paysan devint non seulement l'objet de l'orientation sociale de l'art de Répine, mais aussi l'essence même de son réalisme.

Arnold Böcklin
(Bâle, 1827 – Zurich, 1901)

Fils d'un négociant suisse, Böcklin est né à Bâle, « l'une des villes les plus prosaïques d'Europe ». A l'âge de dix-neuf ans, il entra à l'école d'art de Düsseldorf, mais son maître lui conseilla de poursuivre à Bruxelles et Paris, et plus tard à Rome, où il copia les anciens maîtres. C'est de cette manière qu'il apprit le véritable art de peindre, qui avait été négligé en Allemagne, où le sujet était considéré comme plus important que la façon de le représenter. Il retourna quand même en Allemagne puis, dès 1886, à Zurich où il vécut jusqu'à sa mort. Toutefois, le pays qui marqua sa vie, celui où son génie particulier connut son développement, fut l'Italie. C'est dans la campagne romaine, triste et grandiose à la fois, où l'Anio dessine ses méandres, qu'il puisa l'inspiration pour ses paysages.

En réalité, il fut grec par son amour salutaire pour la nature et son instinct pour l'expression de ses voix intérieures ; un homme moderne par sa sensibilité pour les atmosphères naturelles ; et unique par la fusion de ces deux visions. C'était en plus un coloriste de génie. « Précisément à l'époque », écrit Muther « où Richard Wagner soutirait à la musique les couleurs du son, avec une incandescence jamais atteinte, les symphonies bigarrées de Böcklin se déversaient comme un rugissement d'orchestre. Nombre de ses tableaux possèdent cet éclat captivant dont l'œil ne se fatigue jamais, ensorcelé par leur splendeur. En effet, les générations ultérieures l'ont honoré comme l'un des plus grands poètes de la couleur du siècle. »



641

642

643

644

641. Claude Monet, 1840-1926, Français. *Impression, soleil levant*, 1873.
Huile sur toile, 48 x 63 cm. Musée Marmottan, Paris. Impressionnisme

Même si ce n'est sûrement pas l'un des chefs-d'œuvre de Monet, cette œuvre est très importante car elle exerça une profonde influence sur l'évolution de l'art. Ironiquement, Louis Leroy, le critique de l'exposition où elle fut montrée pour la première fois se référa au groupe d'artistes représentés par le terme d' « impressionnistes ». En réalité, dans le contexte de l'exposition, ce terme, qu'il voulait méprisant, venait qualifier ce qu'il pensait être le travail peu soigné et « inachevé » du groupe. Comme l'indique son titre, il ne s'agit pas d'une peinture réaliste de la nature mais de « l'impression » que l'artiste en avait. Monet s'éloigne des règles académiques, rejette les dessins préliminaires et utilise un geste délié du pinceau qui suggère plus qu'il ne caractérise, et qui traduit les variations de la lumière sur chaque élément de la scène. Le soleil représente la seule note de chaleur du tableau, sa lumière se reflétant dans le ciel et l'eau bleu-gris, et insufflant ainsi la vie à la composition.

645

642. Winslow Homer, 1836-1910, Américain. *Le Vent se lève*, 1873-1876.
Huile sur toile, 61 x 97 cm. The National Gallery of Art, Washington, D.C. Réalisme

643. Germain Hilaire Edgar Degas, 1834-1917, Français. *La Répétition de danse*, vers 1874.
Peinture à l'huile et essence de thérébentine, traces d'aquarelle et de paste sur dessin d'encre sur papier vélin appliqué sur bristol et marouflé sur toile, 54,3 x 73 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York. Impressionnisme

644. Alfred Sisley, 1839-1899, Français. *L'Innondation à Port-Marly*, 1876.
Huile sur toile, 60 x 81 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

Les paysages de Sisley consacrés à l'inondation de Port-Marly sont une apothéose. Le peintre joue avec l'espace et la perspective, et finalement trouve la seule solution : la maison rose est figée dans un monde où le ciel se confond avec la terre, où le reflet frissonne à peine et les nuages glissent lentement. Sisley est le seul impressionniste dont les paysages ne se limitent pas à la beauté changeante de la nature, mais se prolongent dans le domaine tantôt du rêve, tantôt de la réflexion philosophique.

645. Berthe Morisot, 1841-1895, Français. *Le Berceau*, 1872. Huile sur toile, 56 x 46 cm.
Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

646

647

648

646. Gustave Moreau, 1826-1898, Français. *Apparition (Salomé)*, 1876-1898. Huile sur toile, 142 x 103 cm. Musée Gustave Moreau, Paris. Symbolisme

647. Thomas Eakins, 1844-1916, Américain. *La Clinique du docteur Gross*, 1875. Huile sur toile, 244 x 148 cm. Jefferson University, Philadelphie. Réalisme

Pionnier de la photographie à expositions multiples, Eakins connaissait la façon de saisir et de figer un moment dramatique. Sa collaboration avec le photographe Edward Muybridge (1830-1904) sur l'étude de l'action humaine impressionna les cercles académiques français, influença Degas, et ouvrit la voie aux images animées. Eakins était aussi mathématicien et enseignait l'anatomie humaine. Quoiqu'il en soit, Eakins devint l'un des chefs de file, avec Winslow Homer, de l'école émergeante du réalisme américain. Ses peintures reflétaient ses connaissances scientifiques, en photographie comme en chirurgie. Il suivait, et plus tard reproduisait sur la toile, des opérations réalisées par les célèbres docteurs Gross et Agnew. (Une peinture ultérieure sera intitulée La Clinique du docteur Agnew *(1889)). En costume et avec une totale objectivité, le chirurgien se concentre sur le patient tandis que le Dr. Gross tient une conférence. Sur la gauche, une femme censée être une aide soignante semble avoir besoin de repos. Le spectateur a l'impression d'être plus proche de l'opération que les observateurs au balcon, absorbés dans la prise de notes. Présenter une opération de manière aussi réaliste était une chose choquante pour les contemporains d'Eakins, qui considéraient ses œuvres comme des « leçons d'anatomie » plutôt que des œuvres d'art dignes d'être regardées. Certains historiens de l'art opposent ce tableau au formalisme anti-naturel de* La Leçon d'anatomie du Dr. Tulp *(1632) de Rembrandt.*

649

650

651

648. Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875, école de Barbizon, Français. *La Dame en bleu*, 1874. Huile sur toile, 80 x 50,5 cm. Musée du Louvre, Paris. Réalisme

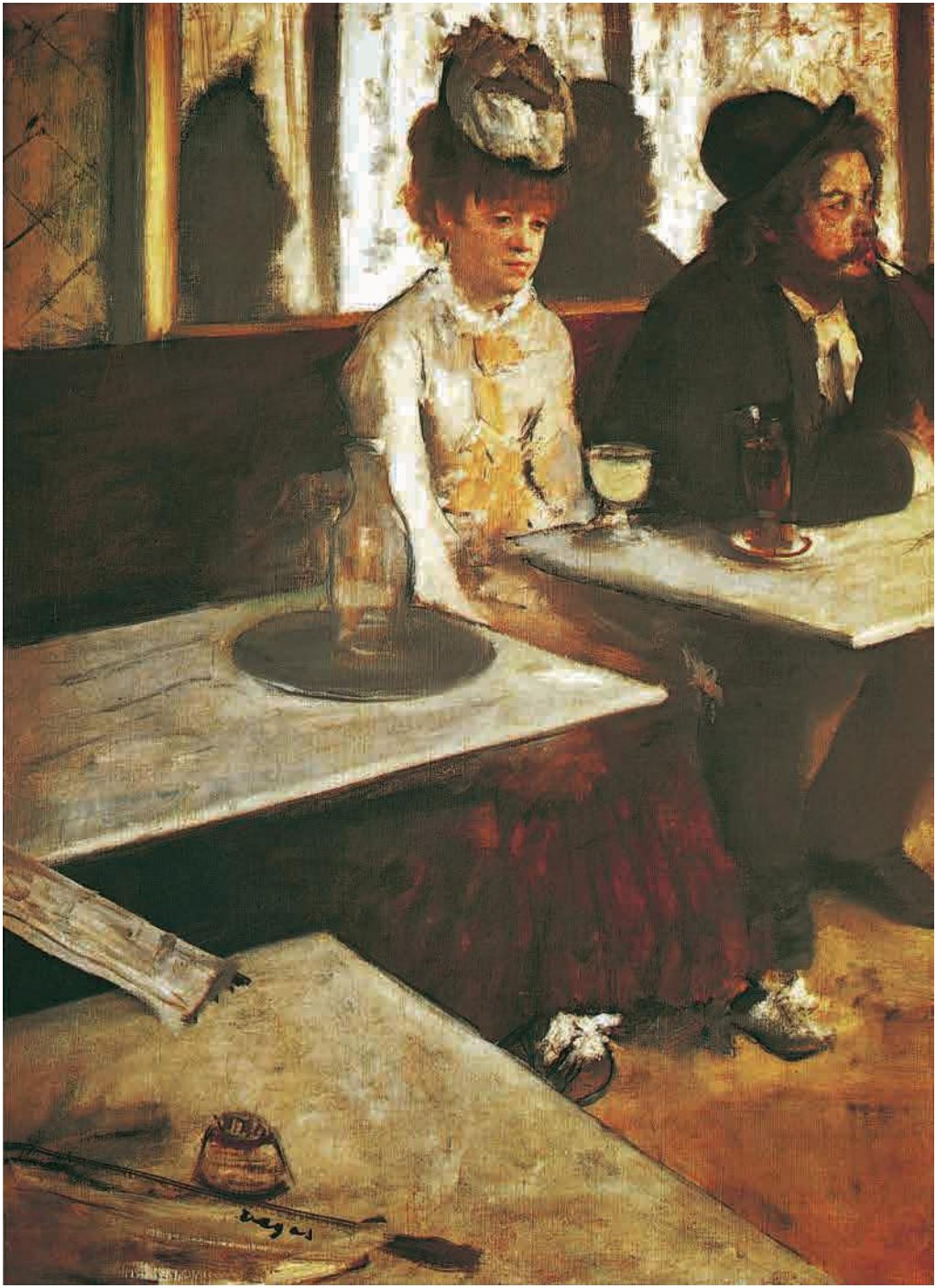
649. Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919, Français. *Portrait de l'actrice Jeanne Samary*, 1877. Huile sur toile, 56 x 46 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Impressionnisme

« Je regarde le portrait de Jeanne Samary comme je regarderais le portrait d'une sœur morte » écrivait Jean Renoir. Les quelques touches de couleurs – bleu, brun, vert – sont répandues autour de la tête du modèle. Dénuées de tout sens représentatif, elles n'évoquent pas d'associations avec le drapé ou les papiers peints mais servent à créer cette auréole lumineuse qui entoure la tête aux cheveux châtain-doré. Les contours se perdent dans la lumière rosée équilibrée par le bleu vide de la robe.

650. Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919, Français. *La Balançoire*, 1876. Huile sur toile, 92 x 73 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

« Pourquoi l'art ne pourrait pas être beau ? » disait Renoir, « Il y a bien assez de choses déplaisantes de par le monde ».

651. Gustave Caillebotte, 1848-1894, Français. *Jeune homme à la fenêtre*, 1876. Huile sur toile, 116,3 x 80,9 cm. Collection privée. Impressionnisme



652

653

652. Germain Hilaire Edgar Degas, 1834-1917, Français.
L'Absinthe ou *Dans un Café*, 1875-1876. Huile sur toile, 92 x 68 cm.
Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

En 1876, Degas peignit L'Absinthe *ou* Dans un Café *(Paris, musée d'Orsay). À cette époque les artistes avaient déjà quitté le café Guerbois et se réunissaient à La Nouvelle Athènes, place Pigalle. Degas avait vécu une grande partie de sa vie dans ce quartier, rue Blanche, rue Fontaine, rue Saint-Georges. À la terrasse de La Nouvelle Athènes, on pouvait à présent le voir régulièrement, le soir, avec Edouard Manet, Emile Zola, des impressionnistes et des critiques. Pour son nouveau tableau, il demanda à son ami le graveur Marcellin Desboutin, tout juste revenu de Florence, et à la jolie actrice Ellen Andrée, de poser pour lui. Plus tard, Ellen Andrée allait poser au même endroit, à la terrasse de La Nouvelle Athènes, pour* La Prune *d'Edouard Manet et, sur l'île de Croissy, pour* Le Déjeuner des canotiers *de Renoir. Degas en fit une fille de joie des rues parisiennes, figée devant un verre d'absinthe, l'air perdu, absorbée dans ses pensées. À côté d'elle, sa pipe serrée entre les dents, le chapeau rejeté sur la nuque, est assis un des habitués du café. Il regarde au loin, semble-t-il, sans remarquer la femme assise tout près de lui. Confinés dans un coin par les petites tables inoccupées, ils se touchent presque, mais ont chacun leur existence propre. Degas a de nouveau réussi à fixer sur sa toile quelque chose de presque insaisissable : l'amère solitude d'un être humain dans la ville la plus gaie et la plus animée du monde. Et ici aussi la couleur est presque absente, seuls de légers accents rosés et bleutés rehaussent la gamme grise. Cela attirait l'attention, et étonnait, dans le monde de la peinture claire et colorée des impressionnistes. Degas était en vérité un « artiste étrange ». À beaucoup d'égards, ses positions étaient identiques à celles des impressionnistes, mais, en même temps, beaucoup de choses le distinguaient de ses alliés en peinture.*

653. Claude Monet, 1840-1926, Français. *La Gare Saint-Lazare*, 1877.
Huile sur toile, 75 x 104 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

654. Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919, Français.
Bal au Moulin de la Galette, 1876. Huile sur toile, 131 x 175 cm.
Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

654

655

656

655. Gustave Caillebotte, 1848-1894, Français. *Rue de Paris, un jour de pluie*, 1877. Huile sur toile, 212,2 x 276,2 cm. The Art Institute, Chicago. Impressionnisme

Les 500 peintures de Caillebotte ne jouirent pas d'une grande attention de son vivant. Pendant des années, il fut considéré avant tout comme le généreux bienfaiteur des impressionnistes, mais non pas comme un peintre à part entière. Plus tard, son style fut regardé comme plus réaliste que celui de ses amis Degas, Monet et Renoir. En1874, il contribua à l'organisation de la première exposition des impressionnistes. Toutefois sans y inclure ses propres œuvres, bien qu'il le fît lors des expositions impressionnistes ultérieures. Dans cette peinture typique, il saisit l'atmosphère des nouveaux boulevards parisiens dans le quartier des Batignolles par un jour de pluie. Le réalisme avec lequel Caillebotte décrit la scène fut plus tard exalté par l'écrivain Emile Zola : « Rue de Paris, un jour de pluie *montre des passants et, en particulier, un homme et une femme au premier plan, d'un splendide réalisme. Lorsqu'il aura exercé un peu son talent, Caillebotte sera certainement le plus audacieux du groupe. »*

657

656. Paul Cézanne, 1839-1906, Français. *Fruits*, 1879-1880.
Huile sur toile, 45 x 55,3 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Post-Impressionnisme

Cézanne réalisa deux groupes de natures mortes dans lesquelles se combinent différemment plusieurs objets : un pot à lait métallique, une carafe, une écuelle peinte et des fruits. Le premier groupe, selon L. Venturi, fut peint entre 1873 et 1877, à Pontoise ou à Paris. La toile de l'Ermitage se rapporte au second groupe qui rassemble les compositions mettant en jeu trois objets, mais sur un fond de papier peint à décor de feuilles. Ce groupe est daté par L. Venturi des années 1879-1882, car il considère que les papiers peints avec un tel décor ne pouvaient se trouver que dans la maison de Cézanne à Melun. Les Fruits *furent réalisés sans aucun doute vers 1880 lorsque dans l'art de Cézanne se réunirent harmonieusement deux tendances : une attirance pour les formes massives, « baroques » pourrait-on dire, et un désir manifeste d'ordonnance dans ses compositions. C'est aussi durant cette période qu'il élabora sa gamme préférée faite de tons orange vif et bleuté, et que sa touche acquit cette extrême souplesse capable de traduire la sensation presque matérielle et pondérable des objets ou, au contraire, leur transparence et leur légèreté.*

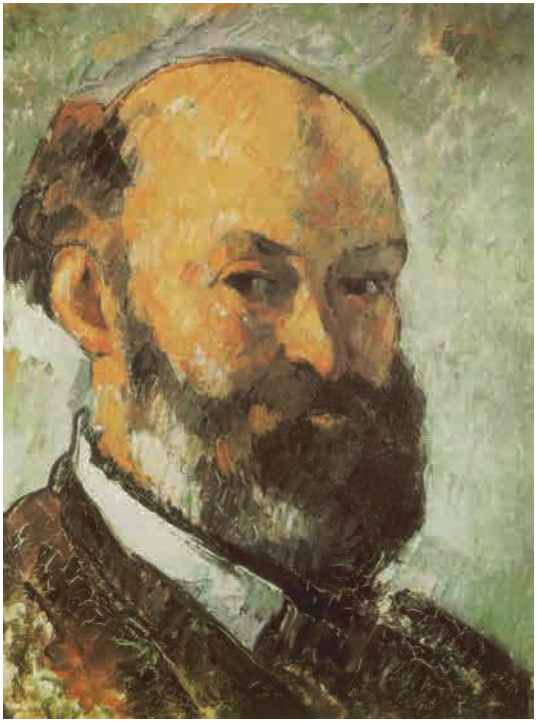
657. Mary Cassatt, 1844-1926, Américaine. *Petite fille dans un fauteuil bleu*, 1878. Huile sur toile, 89,5 x 129,8 cm.
The National Gallery of Art, Washington, D.C. Impressionnisme

Remarqué par Degas, Mary Cassat se joignit aux impressionnistes dans les années 1870. Ses travaux, influencés par les estampes japonaises, montrent des scènes domestiques et intimes où s'expriment souvent des émotions féminines.

Mary Cassatt
(Pittsburg, 1844, – Château de Beaufresne, 1926)

Mary est née à Pittsburgh. Son père était un banquier très libéral en matière d'éducation, et toute la famille semblait manifester une certaine sympathie pour la culture française. Mary n'avait pas plus de cinq ou six ans lorsqu'elle vit Paris pour la première fois, et elle était encore adolescente quand elle décida de devenir peintre. Elle se rendit en Italie, puis tourna ses pas vers Anvers, pour retourner à Rome et finalement, revenir à Paris, où, en 1874, elle s'installa définitivement.

En 1872, elle envoya ses premières œuvres au Salon ; d'autres suivirent jusqu'en 1875, année où elle envoya un portrait de sa sœur, qui fut refusé. Elle devina que le jury n'avait pas aimé l'arrière-plan, c'est pourquoi elle le retravailla à maintes reprises pour le renvoyer au Salon de l'année suivante, où il fut finalement accepté. A ce moment-là, Degas lui demanda d'exposer avec lui et ses amis du groupe des impressionnistes, dont la popularité allait croissant, et elle accepta avec joie. Elle admirait Manet, Courbet, et Degas, et détestait l'art conventionnel. Son biographe insiste sur son intellectualité et ses sentiments, sur les émotions et les nuances avec lesquelles elle peignait ses modèle préférés : les bébés et leurs mères. Il parle aussi de son intérêt particulier pour le dessin et sa maîtrise du trait, un don renforcé par son étude approfondie de l'art japonais, imitant son style dans des gravures en couleur. Si son style puise à diverses sources, en revanche son dessin, ses compositions, sa lumière et ses couleurs, sont les siennes. Ses toiles possèdent une certaine délicatesse dont peut-être seule une femme est capable, mais les qualités qui ont inscrit son œuvre dans la postérité, sont, elles, d'une nature que seul un peintre extraordinaire peut produire.



658

660

659

658. Paul Cézanne, 1839-1906, Français. *Autoportrait*, 1879-1885.
Huile sur toile, 45 x 37 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Post-Impressionnisme

Dans l'Autoportrait *de 1879, Cézanne agence d'une manière plus stricte les parties qui doivent saillir et celles qui doivent rentrer dans l'ombre. Cette méthode de travail sur la forme est pareille à celle de l'architecte bâtissant une coupole ou une voûte, à la différence que Cézanne emploie un autre matériau : les couleurs, dans une large gamme chromatique allant des tons chauds aux tons froids. Plus le pinceau se rapproche de la périphérie, plus la couche devient épaisse, plus intensifs se font les tons sombres froids. Au fur et à mesure qu'il se déplace vers le centre, des tons chauds apparaissent jaunâtres d'abord, puis jaunes, passant ensuite à l'orange et au rose. Ces touches ne se regardent pas comme des reflets colorés glissant sur la surface du visage : ils forment plutôt des sortes de micro-plans spatiaux à l'aide desquels Cézanne, millimètre par millimètre, sculpte la forme, partant de la surface plane de la toile jusque dans sa profondeur.*

659. Gustave Moreau, 1826-1898, Français. *Galatéa*, 1880.
Huile sur panneau de bois, 85 x 67 cm. Musée d'Orsay, Paris. Symbolisme

660. William Bouguereau, 1825-1905, Français. *La Naissance de Vénus*, 1879.
Huile sur toile, 303 x 216 cm. Musée d'Orsay, Paris. Académisme

661. Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919, Français. *Le Déjeuner des Canotiers*, vers 1880. Huile sur toile, 129,5 x 172,7 cm. Phillips Collection, Washington, D.C. Impressionnisme

662. Arnold Böcklin, 1827-1901, Suisse. *L'Ile des morts*, 1880. Huile sur bois, 73,7 x 121,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Symbolisme

Avec Hodler, Böcklin est le plus important peintre suisse du XIX^e siècle. Cette peinture est la première des cinq versions sur le même thème. Son succès croissant l'entraînait à peindre plusieurs versions d'un sujet pour satisfaire les commandes. La composition produit un effet de grandeur solennelle et d'isolement serein, renforcé par le contraste entre l'immuabilité monumentale de l'île et la fragilité et l'insignifiance de l'embarcation. Le bateau isolé progresse vers l'île, vers un plus grand isolement encore, en communion avec l'île sans grève, symbolisant l'immensité des éléments.

661

662

663

664

663. Vassily Sourikov, 1848-1916, Russe. *Le Matin de l'exécution des Streltsy*, 1878-1881. Huile sur toile, 218 x 379 cm. Galerie Tretiakov, Moscou. Réalisme

Les notes prises par le biographe de Sourikov – et que ce dernier lut avant la publication, n'y introduisant aucun changement – à propos du Matin de l'exécution des Streltsy *est intéressante : « Le tableau était frappant, effrayant et, par dessus tout, réellement historique. En le contemplant, on ressent combien le moment est angoissant. On est pris de pitié pour ces centaines de personnes condamnées à mort mais on comprend aussi Peter qui tient les brides du cheval en serrant les mâchoires, affrontant avec audace les hommes qu'il estime être les ennemis jurés de sa grande cause. Tout comme dans le déroulement de l'Histoire même, chacun peut avoir son propre parti pris, en fonction de ses sympathies ou antipathies, tout en sachant qu'au final, personne n'a tort ou raison et que seuls de tels affrontements demeurent insoluble à moins de déversement de sang. » Dans les trois tableaux peints en 1880 : Le Matin de l'exécution des Streltsy, Menchikov à Beriozov et La Boïarynia Morozova, Sourikov envisage l'Histoire de la Russie du XVII^e^ au début du XVIII^e^ siècle comme une succession de chapitres tragiques où s'exprime une ardeur nationale exceptionnellement vive.*

664. Ilya Répine, 1844-1930, Russe. *Portrait d'Anton Rubinstein*, 1881. Huile sur toile, 80 x 62 cm. Galerie Tretiakov, Moscou. Réalisme

Inspiré des portraits de Rembrandt, Répine peignit plusieurs de ses célèbres compatriotes, comme Tolstoï et Mendeleiev. Tolstoï disait au sujet de l'artiste : « Répine dépeint notre mode de vie national mieux que n'importe quel autre artiste. »

665

665. Ilya Répine, 1844-1930, Russe. *Procession religieuse dans la province de Koursk*, vers 1880-1883. Huile sur toile, 175 x 280 cm.
Galerie Tretiakov, Moscou. Réalisme

Le peintre recherche passionnément l'image de la Russie et sacrifie sa vie à la compréhension de la conscience populaire. Dans ses tableaux de processions, Répine se révèle être un observateur très attentif de la réalité environnante. Cette œuvre magistrale retrace une période de sécheresse pendant laquelle une foule s'étire sur la route poussiéreuse. On porte l'icône miraculeuse vers l'église ou le monastère et l'on s'efforce d'observer le décorum d'une importante cérémonie religieuse. En confrontant les habits grossiers des paysans et les vêtements de fête des hobereaux et des notables, Repine met en relief la différenciation des couches sociales. Mais il révèle aussi une autre 'hiérarchie': celle qui est définie par le comportement des personnages, depuis la bienséance guindée des 'maîtres' jusqu'à l'exaltation du bossu totalement captivé par l'évènement.

Ilya Répine
(1844 Chuguyev –1930 Kuokkala)

Ilya Répine était le plus doué du groupe que l'on appelait en Russie « Les Ambulants ». Dès l'âge de douze ans, il entre à l'atelier d'Ivan Bounakov pour apprendre le métier de peintre d'icônes. La représentation religieuse restera très importante pour lui. Il étudie ensuite à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg de 1864 à 1873 sous l'enseignement de Kramskoï. Il étudie deux ans à Paris où il sera fortement influencé par la peinture en plein air, mais sans pour autant devenir impressionniste, style qu'il jugeait un peu trop éloigné de la réalité. Épris de culture picturale française, il s'efforça de comprendre le rôle de celle-ci dans l'évolution de l'art contemporain. Entre 1874 et 1875, il expose au Salon de Paris et participe à la Société des expositions artistiques ambulantes à Saint-Pétersbourg.Un an plus tard, il obtient le grade d'académicien.

La plupart des œuvres puissantes de Répine traitent des conflits sociaux dans la Russie du XIXe siècle. Il assit sa réputation en 1873 grâce à son célèbre tableau *Les Bateliers de la Volga*, symbole du peuple russe opprimé traînant ses chaînes. Cette lutte contre l'autocratie a inspiré bon nombre de ses œuvres parmi lesquelles *Confession* et *L'Arrestation du Propagandiste* ou *Ils ne l'attendaient pas*. Il représenta également l'histoire officielle de la Russie dans des œuvres telles que *Ivan le Terrible et son fils*. Considéré comme un des maîtres de la peinture réaliste, il s'est attaché à exprimer la vie de ses contemporains : écrivains, artistes, intellectuels les plus en vue de Russie, paysans en plein travail, croyants en procession, révolutionnaires sur les barricades. On compte également beaucoup de portraits de ses proches : Tosltoï, Gay. Il comprend parfaitement les peines du peuple, les besoins et les joies de la vie populaire, Kramskoï dira à ce propos : « Répine possède le don de représenter le paysan tel qu'il est. Je connais beaucoup de peintres qui représentent le moujik, et ils le font bien, mais aucun ne sait le faire avec autant de talent que Répine. » Ses tableaux, qui s'éloignent des contraintes académiques de ses prédécesseurs, sont délicats et offrent une plasticité puissante. Même dans ses natures mortes, il a atteint une maîtrise supérieure, trouvé de nouveaux accents pour transcrire la vibration colorée et brillante des aspects sensibles.

666

Pierre–Cécile Puvis de Chavannes
(Lyon, 1824 – Paris, 1898)

Puvis de Chavannes était issu d'une famille aristocratique. Son père était ingénieur des Ponts et Chaussées à Lyon, et le fils, après avoir suivi des études de lettres et de mathématiques, entreprit de faire Polytechnique à Paris, pour adopter la profession de son père. Ce n'est qu'à l'âge de 35 ans, que quelques panneaux blancs dans la maison de son frère suscitèrent son intérêt pour la décoration murale. Il fit un agrandissement de l'un de ses dessins qu'il envoya au Salon. Son acceptation l'encouragea à continuer dans la même veine, et ce fut le début de sa carrière publique en tant que peintre de fresques. Le don de Puvis pour la couleur se manifeste en particulier dans les parties de paysage. Il choisit pour le ciel un ton de bleu plus lumineux que les verts de la terre, et fait varier les tons de cette dernière par des gradations de lumière presque imperceptibles et des tons moins lumineux. Par cette gestion des valeurs et cette connaissance des formes et de la construction, il est l'égal des meilleures peintres paysagistes. Tandis que ses paysages donnent une impression d'espace et semblent remplis de l'air qui entoure les personnages, ils communiquent également une sensation de platitude au mur, sur lequel, par le biais d'un processus d'expériences rigoureusement logiques, il fut capable de dépeindre non pas une forme, mais son essence et sa suggestion abstraite. Le résultat est que ses décorations n'évoquent pas l'idée d'artefact, mais semblent plutôt s'être épanouies sur le mur comme une délicate efflorescence.

666. Pierre-Cécile Puvis de Chavannes, 1824-1898, Français. *Le Pauvre Pêcheur*, 1881. Huile sur toile, 155,5 x 192,5 cm. Musée d'Orsay, Paris. Symbolisme

667. Edouard Manet, 1832-1883, Français. *Un Bar aux Folies-Bergère*, 1882. Huile sur toile, 96 x 130 cm. Courtauld Institute of Art, Londres. Impressionnisme

Manet appartenait au cœur du cercle des impressionnistes avec ses amis Monet et Renoir. Bien qu'il n'ait pas eu l'intention de se tourner vers le symbolisme, il observait et partageait ses impressions sur ce qu'il voyait. L'artiste aimait fréquenter cet endroit populaire en compagnie de ses collègues. Il incorpora à son tableau les lumières électriques qui commençaient à être courantes dans les lieux publics. La lumière venant du dessus semble éliminer les ombres, comme un symbole de modernité et de la vie urbaine. Le centre géométrique de l'œuvre est le décolleté de la serveuse, attirant l'attention sur le fait que son côté droit et son côté gauche sont presque identiques et centrés, pour traduire sa résignation. Pourtant, à sa gauche, le miroir semble refléter quelque chose. Mais ce n'est pas le moment présent que l'on voit, car la posture de la fille et l'alignement de son corps ne coïncident pas avec le 'reflet'. Elle est figée dans un moment de réflexion, comme le mouvement de l'acrobate sur le trapèze en haut à gauche. La forte ligne horizontale de la partie gauche du balcon ne s'aligne par correctement avec celle de droite, montrant une nouvelle fois que le reflet rompt la barrière entre le présent et un autre temps, et aussi entre les classes sociales.

668. Henri Fantin-Latour, 1836-1904, Français. *Fleurs dans un vase de céramique*, 1883. Huile sur toile, 22,5 x 29 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Réalisme

667

668

669

670

John Singer Sargent
(Florence, 1856 – Londres, 1925)

Sargent est né à Florence, en 1856, de parents cultivés. Lorsque Sargent intégra l'école Carolus-Duran, son niveau était déjà bien supérieur à celui des autres élèves. Son père était un gentleman du Massachusetts, ayant pratiqué la médecine à Philadelphie et à présent retraité. Le raffinement dominait la vie domestique, et la beauté régnait sur la ville de Florence, combinant les charmes du ciel et des collines avec les merveilles de l'art dans les galeries et les opportunités offertes par la société intellectuelle et artistique. Ainsi, quand Sargent arriva à Paris, il n'était pas simplement un dessinateur et un peintre talentueux, résultat de son étude des maîtres italiens, mais aussi, – ce qui eut peut-être une plus grande influence sur sa carrière – malgré sa jeunesse, il possédait déjà un goût raffiné et éduqué. Plus tard, en Espagne, c'est grâce aux enseignements de Velàzquez qu'il enrichit sa propre méthode.

Sargent appartient à l'Amérique, mais les étrangers le revendiquent au moins comme un citoyen du monde. Sargent, à l'exception de quelques mois espacés dans le temps, vécut toute sa vie à l'étranger. Les influences artistiques qui l'affectèrent provenaient d'Europe. Pourtant, son américanisme est perceptible dans son extraordinaire facilité à absorber les impressions, dans son individualité exaltée et dans la subtilité et la réserve de ses méthodes, qualités caractéristiques du meilleur art américain.

669. John Singer Sargent, 1856-1925, Américain.
Madame X (Madame Pierre Gautreau), 1883-1884.
Huile sur toile, 208,6 x 109,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Le peintre américain John Singer Sargent passa trente ans de sa vie à Paris, au cours desquels il effectua plusieurs courts voyages aux Etats-Unis. Toutefois, il entretint toujours la loyauté de ses parents envers leur pays natal. L'amour stéréotypé des Américains pour le glamour plus que pour la classe est ici illustré par le fait que le portrait saisit une pose plutôt qu'un moment de candeur. Il voit l'apparence plus que la personnalité. Madame Gautreau est présentée dans une robe dont le décolleté profond était qualifié de choquant à l'époque. A cause de ce portrait et d'un autre, jugés peu orthodoxes, il fut critiqué pour son inconvenance. L'historien allemand Bazin parlait de lui dans les termes suivants : « Un peintre de portraits superficiels à la mode dont la technique facile et éblouissante ne parvenait pas à masquer la vacuité de leur idéalisme ».

670. Maria Hubertus Leibl, 1844-1900, Allemand. *Les Trois Femmes à l'église*, 1882. Huile sur panneau de bois, 113 x 77 cm. Kunsthalle, Hambourg. Réalisme

671

672

673

Georges Seurat
(Paris, 1859 – 1891)

Georges Seurat étudia à l'Ecole des Beaux-Arts de 1878 à 1879. A cette époque, les auteurs scientifiques comme Chevreul, Rood ou Sutter écrivirent des traités sur la couleur et la perception visuelle. Ces théories influencèrent la plupart des néo-impressionnistes, dont il est l'un des pionniers avec Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce, et Pissarro pour quelques temps. Les peintres de ce mouvement, intéressés par les interactions entre couleurs, firent un grand usage des couleurs complémentaires dans leurs tableaux. Seurat est très célèbre pour ses techniques de pointillisme et de divisionnisme, et admiré pour la précision contrôlée avec laquelle il juxtaposait différents points colorés, alors que l'impressionnisme était une démarche plus instinctive. Il fut très respecté par les cubistes et les néo-constructivistes.

671. Arnold Böcklin, 1827-1901, Suisse. *Dans le Jeu des vagues*, 1883. Huile sur toile, 180 x 238 cm. Neue Pinakothek, Munich. Symbolisme

672. Georges Seurat, 1859-1891, Français. *Un Dimanche après-midi à île de la Grande Jatte*, 1884-1886. Huile sur toile, 207,5 x 308 cm. The Art Institute, Chicago. Néo-Impressionnisme

Après avoir passé deux ans à travailler sur cette peinture et après trente-huit huiles préliminaires et vingt-trois esquisses, l'artiste, âgé de trente ans, stupéfia le monde de l'art en présentant son chef-d'œuvre au dernier Salon des impressionnistes (1886). Différentes couches sociales (voir le trio dans la partie inférieure gauche) se côtoient pour profiter de cet instant sur l'île de la Seine. Entre le singe capucin, l'animal de compagnie préféré des milieux aisés de l'époque, et le bâtard du travailleur étendu, un petit chien sautille en jouant. L'œuvre nous présente un moment de paix figé dans le temps pour le chien qui bondit, la petite fille qui batifole, les rameurs, la fumée d'une pipe et d'un cigare, la vapeur s'échappant de deux bateaux dans des directions opposées, et pour six papillons en vol. Néanmoins, le spectateur remarquera d'après les ombres, que le soleil progresse, du zénith, au bout de la pelouse, vers le soir, au premier plan. En outre, les petits sujets ont des ombres longues et vice versa. Le grand tromboniste n'a presque pas d'ombre. Aucun objet ne semble projeter d'ombre sur la gauche de la femme à l'ombrelle rouge. Toute l'œuvre est réalisée en recourant au pointillisme ou au divisionnisme, par lesquels la couleur désirée était décomposée dans ses propres couleurs constitutives. Puis, des petits points de ces couleurs élémentaires étaient appliqués sur la surface, de sorte que les points soient pratiquement « mélangés par l'œil » si l'on se trouve à la bonne distance. Perfectionner cette technique et cette œuvre ont été les contributions majeures de Seurat au néo-impressionnisme.

673. Georges Seurat, 1859-1891, Français. *Une Baignade*, Asnières, 1884. Huile sur toile, 201 x 300 cm. National Gallery, Londres. Néo-Impressionnisme

Pierre–Auguste Renoir
(Limoges, 1841 – Cagnes-Sur-Mer, 1919)

Pierre-Auguste Renoir naquit le 25 février 1841 à Limoges. En 1854, ses parents retirèrent l'enfant de l'école et le placèrent dans l'atelier des frères Lévy afin qu'il apprenne la peinture sur porcelaine. Son frère cadet, Edmond Renoir, racontait : « De ce qu'il usait des bouts de charbon sur les murs, on en conclut qu'il aurait du goût pour une profession artistique. Nos parents le placèrent donc chez un peintre en porcelaine. » Un des ouvriers de Lévy, Emile Laporte, pratiquait la peinture à l'huile pour son plaisir. Il proposa à Renoir d'utiliser ses toiles et ses couleurs. Et c'est précisément ainsi que naquit le premier tableau du futur impressionniste, qui fut montré très solennellement à Laporte dans la maison des Renoir.

En 1862, Auguste Renoir réussit son examen d'entrée à l'École des Beaux-Arts. Il fréquente en même temps un atelier libre où enseigne le professeur Charles Gleyre. Le deuxième événement important de cette période de la vie de Renoir fut la rencontre, dans l'atelier Gleyre, de ceux qui devinrent ses meilleurs amis tout au long de sa vie et ses compagnons dans l'art. À un âge plus avancé, l'artiste déjà mûr eut la possibilité de voir des Rembrandt en Hollande, des Velàzquez, Goya et le Greco en Espagne, et des Raphaël en Italie. À l'époque où les amis se retrouvaient à la Closerie des Lilas, Renoir continuait de puiser son inspiration au Louvre : « Et pour moi, au moment de Gleyre, le Louvre c'était Delacroix. » La première exposition des impressionnistes devint, pour Renoir, le moment d'assertion de sa propre vision du peintre. Dans la vie de l'artiste, cette période fut marquée encore par un événement significatif : en 1873, il emménagea à Montmartre au numéro 35 de la rue Saint-Georges, où il vécut jusqu'en 1884. Il resta fidèle à Montmartre jusqu'à la fin de sa vie. Là, il trouva ses motifs de plein air, ses modèles et même sa famille. C'est justement dans les années 1870 que Renoir se fit des amis qui l'accompagnèrent jusqu'à la fin de ses jours. Le marchand Durand-Ruel devint l'un d'eux. Il commença à lui acheter des tableaux en 1872. L'été, comme toujours, Renoir peignait beaucoup, avec Monet, en plein air. Il venait à Argenteuil où Monet louait une maison pour sa famille. Avec eux travaillait parfois Edouard Manet.

En 1877, à la troisième exposition des impressionnistes, Renoir présenta plus de vingt peintures. C'étaient des paysages exécutés à Paris, sur la Seine, en dehors de la ville et dans le jardin de Claude Monet ; des études de visages de femmes et des bouquets de fleurs ; les portraits de Sisley, de l'actrice Jeanne Samary, de l'écrivain Alphonse Daudet et de l'homme politique Spuller ; il y avait aussi *La Balançoire* et *le Bal au Moulin de la Galette*. Dans les années 1880, Renoir connut enfin le véritable succès. Il travaillait sur des commandes de riches financiers, de la propriétaire des Grands Magasins du Louvre, du sénateur Goujon. Ses peintures furent exposées à Londres, à Bruxelles, à la septième exposition internationale chez Georges Petit (1886). Dans sa lettre adressée à Durand-Ruel, à New York, il écrit : « L'exposition de Petit est ouverte et elle a pas mal de succès, dit-on. Car c'est difficile de savoir soi-même ce qui se passe. Je crois avoir fait un pas dans l'estime publique, petit pas. Mais c'est toujours ça ».

674

674. Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919, Français. *La Danse à la ville*, 1883.
Huile sur toile, 180 x 90 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

En 1883, Paul Durand-Ruel commanda à Renoir trois panneaux décoratifs représentant une danse. La même année il en montra deux à la première exposition personnelle du peintre dans sa galerie. Comme toujours, les modèles de Renoir étaient des proches. On ne voit pas le visage de l'homme, mais on suppose que c'est Paul Lhote. Sa dame est le personnage principal de la toile et, en fait, l'unique concret. Elle s'appelait Marie-Clémentine, elle était couturière à Montmartre, puis acrobate. S'étant cassé la jambe, elle commença à poser pour des artistes. Plus tard, elle se rendit célèbre en tant que peintre sous le nom de Suzanne Valadon.

Edward Coley Burne-Jones
(Birmingham, 1833 – Londres, 1898)

Toute l'œuvre de Burne-Jones peut être comprise comme une tentative de créer par la peinture un monde de beauté parfaite, aussi différent du Birmingham de son enfance que possible, un conglomérat industriel, mugissant, d'une laideur et d'une misère inimaginables. Les deux grands peintres symbolistes français, Gustave Moreau et Pierre Puvis de Chavannes, reconnurent immédiatement Burne-Jones comme l'un de leurs compagnons de route artistique. Mais il est très invraisemblable que Burne-Jones ait accepté ou peut-être même compris l'étiquette de « symboliste ». Pourtant, il semble avoir été l'un des membres les plus représentatifs du mouvement symboliste et de cet esprit « fin de siècle » si largement répandu.

Burne-Jones est généralement catalogué comme préraphaélite. En réalité, il ne fut jamais membre de la confrérie formée en 1848. La branche du préraphaélisme dont relève Burne-Jones n'est pas celle d'un Hunt ou d'un Millais mais de Dante Gabriel Rossetti. Le travail de Burne-Jones de la fin des années 1850 est d'ailleurs très proche du style de Rossetti. Son idéal féminin est également inspiré de celui de Rossetti, caractérisé par des chevelures abondantes, des mentons affirmés, des cous longs et des corps androgynes cachés par d'amples robes médiévales. Les mentons affirmés demeurent un trait frappant que les deux artistes utilisèrent dans leurs tableaux de femmes. A partir des années 1860, leurs canons de beauté divergent. Celles de Burne-Jones se font de plus en plus virginales et éthérées, au point que dans certaines de ses œuvres ultimes les jeunes femmes ont l'air anorexique. Au début des années 1870, Burne-Jones a peint de nombreux tableaux illustrant des mythes ou des légendes dans lesquels il semble avoir tenté d'exorciser le traumatisme de son histoire avec Mary Zambaco. De Constable à Francis Bacon, aucun peintre anglais vivant ne jouit d'une reconnaissance internationale aussi importante que celle dont Burne-Jones fit l'objet au début des années 1890. Sa grande réputation commença à décliner dès la seconde moitié de la décennie et s'effondra après 1900 avec le triomphe du Modernisme. A posteriori, nous pouvons interpréter cette absence de relief et ce détournement de la narration comme les caractéristiques d'un modernisme précoce, les premiers pas hésitants vers l'abstraction. Il n'est donc pas étrange que Kandinsky mentionne Rossetti et Burne-Jones comme les précurseurs de l'abstraction dans son livre *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier.*

675

675. Edward Coley Burne-Jones, 1833-1898, Anglais. *Le Roi Cophetua et la Mendiante,* 1884. Huile sur toile, 293 x 136 cm. Tate Gallery, Londres. Préraphaélite

Lorsque Le Roi Cophetua et la jeune mendiante de Burne-Jones, toile de la taille d'une peinture murale, fut exposée lors de l'Exposition universelle de 1889 à l'ombre de la Tour Eiffel récemment construite, elle fit à peine moins sensation que la tour elle-même. Lors de l'exposition, Burne-Jones reçut non seulement une médaille d'or mais aussi la Légion d'honneur. Burne-Jones ne voulait pas que l'armure du roi Cophetua rappelle une période en particulier, c'est pourquoi il étudia les armures jusqu'à ce qu'il sente qu'il maîtrisait suffisamment les principes de réalisation d'une armure pour en concevoir une lui-même. Le résultat est assez extraordinaire : une armure étrange, organique, préfigurant l'art nouveau, moulant le corps et qui semble être faite de plastique ou de cuir plutôt que de métal. Burne-Jones endura aussi un véritable supplice avec les élégants haillons de couturier de la mendiante, désireux de les faire sembler « suffisamment misérables » mais en même temps parfaitement beaux. Dans une lettre de 1883, il écrivit qu'il espérait que le tableau ait été réalisé de manière « à ce qu'elle (sa robe) donne l'impression de mériter d'être tissée d'or et de perles. J'espère que le roi avait gardé l'ancienne et la regardait de temps en temps ». La mendiante regarde fixement devant elle. Sa posture et l'absence d'expression de son visage traduisent un vague sentiment de malaise et de crainte. Cette princesse des cœurs, une fille simple destinée à devenir l'épouse d'un roi, pouvait être boulimique. Le halo sombre autour de ses yeux et sa pâleur maladive sont les attributs fin de siècle de « l'héroïne chic ».

676

676. Ivan Chichkine, 1831-1898, Russe. *Le Bocage*, 1887. Huile sur toile, 125 x 193 cm. Musée d'Art Russe, Kiev. Réalisme

677. Hans von Marées, 1837-1887, Allemand. *Les Hespérides* (panneau central du triptyque), 1885-1887. Huile et détrempe sur panneau de bois, 341 x 482 cm. Neue Pinakothek, Munich. Symbolisme

678. Ilya Répine, 1844-1930, Russe. *Ivan le Terrible devant le cadavre de son fils*, 1885. Huile sur toile, 199,5 x 224 cm. Galerie Tretiakov, Moscou. Réalisme

L'un des tableaux les plus populaires de Répine. Il conçut ce tableau sous l'influence de l'assassinat d'Alexandre II et des peines de mort prononcées contre les révolutionnaires populistes, organisateurs de l'attentat. «Cette année vit une longue série d'évènements affreux... Il était normal de trouver une issue dans l'histoire... je commençais un nouveau tableau avec passion. L'esprit était la proie de la cruauté de l'époque...» (Entretien avec I. Répine, Rosskoe Slovo, 17 janvier 1913.)

677

678

Odilon Redon
(Bordeaux, 1840 – Paris, 1916)

Odilon Redon fut un grand peintre et coloriste, symboliste, membre des Nabis. D'une santé fragile, il commence à faire des croquis très jeune et à l'âge de 10 ans, il reçut un prix. Cinq ans plus tard, il commence des études dans ce domaine et plus spécialement dans l'aquarelle mais sous l'influence de son père, il change pour l'architecture. Il renonce après un échec à un examen d'entrée, mais il en garde une précision rigoureuse dans ses dessins ainsi qu'une certaine prédilection pour les formes géométriques. Son maître d'atelier est le peintre académique Jean-Léon Gérôme. Il participe dans l'armée à la guerre de 1870. En 1878, il voyage pour la première fois en Belgique et en Hollande et commence l'année suivante à être reconnu avec son premier album de lithographie nommé « Dans le Rêve ». Sa célébrité est établie en 1884 avec l'illustration du roman de Joris-Karl Huysmans À Rebours. Dans les années 1890, il commence à utiliser le pastel et les huiles. Cela dominera les œuvres du reste de sa vie. En 1899, il présente ses oeuvres aux cotés des Nabis, groupe d'artistes inspirés qui compte parmi ses membres Gauguin et Maurice Denis.

679. James Ensor, 1860-1949, Belge. *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, 1887-1888. Huile sur toile, 256 x 378 cm . Musée Paul Getty, Los Angeles. Symbolisme/Expressionisme

Jésus (situé légèrement au-dessus et à gauche du centre) n'est que l'une des centaines de figures intéressantes de cette scène contemporaine. Seuls quelques visages sont couverts de masques, tandis que la plupart affichent leurs vrais (horribles) visages. Les commentaires associent habituellement cette scène à l'idée du second avènement ou du Jugement dernier, mais il se pourrait aussi qu'il s'agisse du dimanche des Rameaux. Ces trois possibilités sont liées symboliquement et théologiquement, mais dans chacune d'elles, l'artiste exprime son identification du moment (avant son propre succès artistique) avec Jésus qui fut également persécuté par ses critiques. Les arguments en faveur du dimanche des Rameaux, sont le carnaval, ou Mardi Gras, l'accueil de la fanfare au centre de l'œuvre et le « Vive Jésus » de la banderole à droite.

680. Odilon Redon, 1840-1916, Français. *Jeune Fille avec fleurs*, 1890-1900. Pastel et fusain sur papier, 52 x 37,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Symbolisme

681. Pierre-Cécile Puvis de Chavannes, 1824-1898, Français. *Femme sur la plage*, 1887. Huile sur toile, 75,3 x 74,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Symbolisme

679

680

681

682

Berthe Morisot

(Bourges, 1841 – Paris, 1895)

Parmi les femmes peintres de l'histoire moderne, Berthe Morisot jouit d'une reconnaissance que seule Mary Cassatt parvint à égaler. Ses talents ne furent pas immédiatement reconnus par le public, mais ils ont gagné en estime ces dernières années. C'était un personnage intéressant. Degas déclara un jour qu'elle peignait des tableaux comme elle faisait des bonnets – une manière de suggérer la dimension instinctive et impulsive typiquement féminine de son talent. Pourtant, l'une des sources de sa force était bien la rigueur de sa formation.

Son père, fonctionnaire à Bourges, constata l'authenticité des inclinations de sa fille, et facilita le développement de ses facultés. Elle et sa soeur Edma furent envoyées à Paris pour y parfaire leur éducation. Edma Morisot abandonna la peinture quand elle se maria, mais Berthe continua à travailler avec le pinceau, exposant au Salon. C'est un jour où elle était occupée à copier les anciens maîtres au Louvre, qu'elle rencontra Edouard Manet pour la première fois. Plus tard, Berthe devint l'une des intimes du grand impressionniste, modifiant son style à la lumière de son exemple et développant les qualités pour lesquelles ses œuvres sont aujourd'hui estimées. En 1874, elle épousa Eugène Manet. Degas, Renoir, Pissarro, et Monet fréquentèrent sa maison. Elle continua à peindre, signant ses tableaux du nom avec lequel elle est entrée dans les annales artistiques. Sa condition d'artiste fut éclipsée par sa position de femme dans le monde.

Elle n'était pas, il est vrai, une artiste créative. On pourrait même dire qu'elle n'aurait pas fait les progrès, visibles dans ses meilleures œuvres – elle ne leur aurait pas donné ce caractère singulier – si Manet n'avait pas été là pour l'aider à se forger un style. Pourtant sur les fondements établis au contact de Manet, elle superposa ses propres qualités. Son art exhale une délicate fragrance, une certains subtilité féminine et un charme, grâce auxquelles elle s'impose comme un peintre à part entière.

683

Mikhail Vroubel
(Omsk, 1856 – St. Pétersbourg, 1910)

En Russie, l'un des premiers peintres symbolistes, et l'un des plus fascinants, fut Mikhaïl Vroubel. La plupart de ses peintures ont un caractère onirique, voire surréaliste avant la lettre. Les plus remarquables d'entre elles représentent des figures mythologiques. Enfin, nombreuses sont celles qui utilisent des motifs à la manière de l'Art nouveau ou des compositions de couleurs en mosaïques comme Gustav Klimt. En 1890, Vroubel fut invité à illustrer une édition spéciale des œuvres de Mikhaïl Lermontov, pour marquer le cinquantième anniversaire de la mort du poète.

En outre, le style des portraits de Vroubel varia sensiblement dans les années quatre-vingt-dix: du genre sobre et conventionnel à la manière décorative de *Jeune Fille contre un tapis persan*, qui, en même temps qu'un portrait d'enfant plein de sensibilité, est d'une originalité certaine dans ses motifs et ses couleurs.

Atteint de troubles psychiques, Vroubel passa l'essentiel de ses neuf dernières années en institution psychiatrique. Mais même à l'hôpital, il continua à peindre, jusqu'à ce que la cécité l'empêche finalement de travailler.

684

685

682. Berthe Morisot, 1841-1895, Français. *Paule Gobillard peignant*, 1886. Huile sur toile, 85 x 94 cm. Musée Marmottan, Paris. Impressionnisme

683. Valentin Serov, 1865-1911, Russe. *Jeune Fille aux pêches (Portrait de Vera Mamontowa)*, 1887. Huile sur toile, 91 x 85 cm. Galerie Tretiakov, Moscou. Impressionnisme

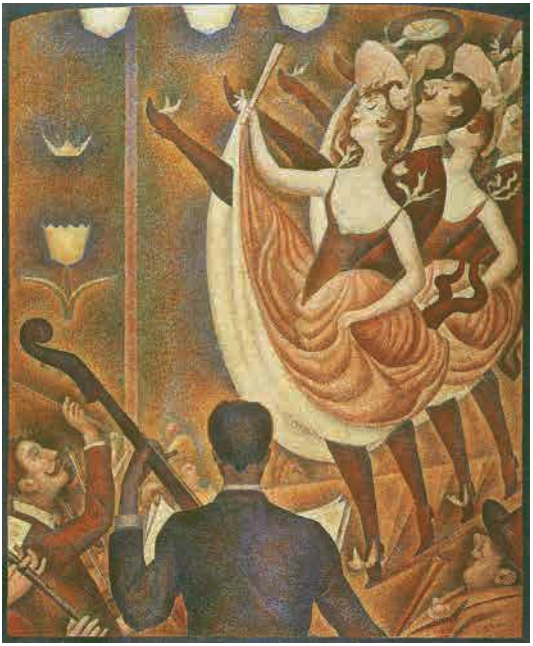
684. Paul Gauguin, 1848-1903, Français. *La Vision après le sermon*, ou *la Lutte de Jacob avec l'Ange*, 1888. Huile sur toile, 73 x 92 cm. National Gallery of Scotland, Edimbourg. Post-Impressionnisme

685. Mikhaïl Vroubel, 1856-1910, Russe. *Jeune Fille contre un tapis persan*, 1886. Huile sur toile, 104 x 68 cm. Musée d'Art Russe, Kiev.

686

686. Vassily Sourikov, 1848-1916, Russe. *La Boyarina Morozova*, 1887.
Huile sur toile, 304 x 587,5 cm. Galerie Tretiakov, Moscou. Réalisme

687



689

688

687. Paul Cézanne, 1839-1906, Français. *Pierrot et Arlequin (Mardi Gras)*, 1888.
Huile sur toile, 102 x 81 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Post-Impressionnisme

La toile est peinte par touches denses et serrées, les contours sont nettement délimités. Les visages tristes et mélancoliques, l'ambiance presque tragique de la scène, insolites pour un thème de fête, traduisent la manière originale de Cézanne d'aborder ce sujet. Pour marquer plus encore la dissonance des contrastes, le peintre joue sur les costumes : libre, pendant et uni pour Pierrot ; serré, moulant et bariolé pour Arlequin.

688. Paul Sérusier, 1864-1927, Français. *Le Talisman*, 1888.
Huile sur panneau de bois, 27 x 21 cm. Musée d'Orsay, Paris. Nabisme

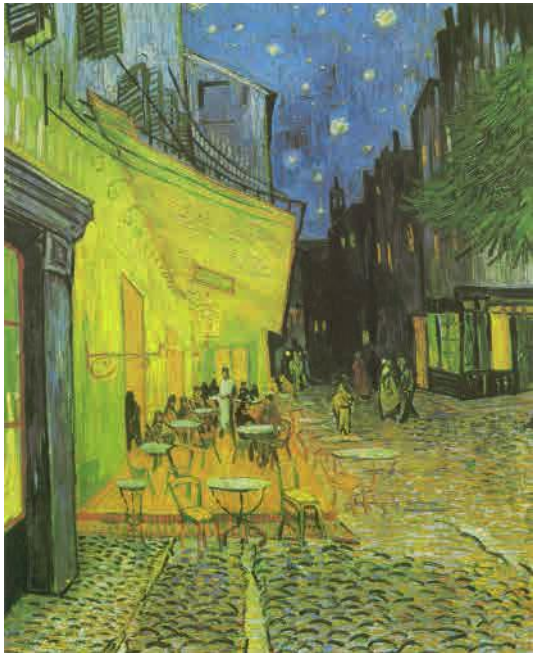
Sérusier rencontra Gauguin à Pont-Aven et peignit un paysage simplifié en suivant ses instructions. Cela produisit le Talisman, qui devint l'élément fondateur du groupe des Nabis (signifiant « prophète » en hébreu)

689. Georges Seurat, 1859-1891, Français. *Can-Can (Le Chahut)*, vers 1889.
Huile sur toile, 172 x 140 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
Néo-Impressionnisme

690

690. Vincent van Gogh, 1853-1890, Néerlandais. *Les Tournesols*, 1888. Huile sur toile, 92,1 x 73 cm. National Gallery, Londres. Post-Impressionisme

Van Gogh réalisa quatre œuvres dépeignant des Tournesols mais toutes n'étaient pas assez bonnes à ses yeux pour être signées. Il s'agit ici de sa première tentative de « lumière-couleur sur lumière-couleur ». Grâce aux variations du coup de pinceau et de l'épaisseur de la peinture, van Gogh donne vie à la gamme restreinte des nuances. L'arrière-plan hachuré contraste avec la surface lisse du vase. Les couleurs ont été écrasées sur les fleurs pour leur donner un aspect vibrant.



691

691. Vincent van Gogh, 1853-1890, Néerlandais. *Terrasse du café le soir, Place du forum, Arles*, 1888. Huile sur toile, 81 x 65 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Post-Impressionisme

Lettre de van Gogh à Théo, n. 533, 8 septembre 1888. « Finalement, au grand plaisir du propriétaire et du facteur, que j'ai déjà peints, des visiteurs, des noctambules et pour mon propre plaisir, je suis resté éveillé trois nuits de suite, dormant la journée. J'ai souvent eu l'impression que la nuit est plus vivante et plus riche en couleurs que le jour ».

Vincent van Gogh

(Groot-Zundert, Brabant, 1853 – Auvers-sur-Oise, 1890)

La vie et l'œuvre de Vincent van Gogh sont si étroitement liées qu'il est quasiment impossible de voir ses toiles sans y lire le récit de sa vie : van Gogh est en effet devenu l'incarnation du martyr souffrant et incompris de l'art moderne, l'emblème de l'artiste marginal. Le premier article, publié en 1890, donnait des détails sur la maladie de van Gogh. L'auteur de l'article voyait le peintre comme un « génie terrible et dément, souvent sublime, parfois grotesque, toujours à la limite du cas pathologique ».

On sait très peu de choses sur l'enfance de Vincent. Á l'âge de 11 ans, il dut quitter le « nid humain », comme il le nommait lui-même, pour poursuivre sa scolarité dans divers internats. Le premier portrait nous montre van Gogh comme un jeune homme sérieux de dix-neuf ans. A cette époque, il avait déjà travaillé trois ans à La Haye et ensuite à Londres, dans la galerie Goupil & Co. En 1874, son amour pour Ursula Loyer s'acheva dans un désastre et un an plus tard, il fut transféré à Paris, contre son gré. A l'issue d'une discussion particulièrement violente au moment des fêtes de Noël 1881, son père, pasteur, ordonna à Vincent de partir. Avec cette ultime rupture, il abandonna son nom de famille, signant ses toiles d'un simple « Vincent ». Il se rendit à Paris et ne retourna jamais en Hollande. Á Paris il fit la connaissance de Paul Gauguin, dont il admirait énormément les peintures. L'autoportrait fut le principal sujet de Vincent de 1886 à 1888. En février 1888, Vincent quitta Paris pour Arles, et essaya de persuader Gauguin de le rejoindre. Les mois passés à attendre Gauguin furent les plus productifs de la vie de van Gogh. Il voulait montrer à son ami autant de toiles que possible et décorer la Maison jaune. Mais Gauguin ne partageait pas sa vision de l'art et rentra finalement à Paris.

Le 7 janvier 1889, quatorze jours après son automutilation, Vincent quitta l'hôpital. Ignorant sa propre folie, il espérait se rétablir et oublier, mais en réalité, il y retourna deux fois cette année là. Au cours de son ultime séjour à l'hôpital, Vincent peignit des paysages dans lesquels il recréait le monde de son enfance. On dit que Vincent van Gogh se tira une balle dans la tempe dans un champ, mais décida de rentrer à l'hôtel et de se coucher. Le propriétaire informa le Dr Gachet et son frère, Theo ; ce dernier décrivit les derniers instants de sa vie qui prit fin le 29 juillet 1890 : « Je voulais mourir. Mais j'étais assis à son chevet, lui promettant que nous allions le guérir. [...] », il répondit : « La tristesse durera toujours. »

692

694

693

692. Vincent van Gogh, 1853-1890, Néerlandais. *La Nuit etoilée*, 1888.
Huile sur toile, 72,5 x 92 cm. Musée d'Orsay, Paris. Post-Impressionnisme

Van Gogh peignit une autre Nuit étoilée la même année, mais celle-ci fut perdue après avoir été exposée à la Kunsthalle de Brême. Van Gogh peignit Nuit étoilée pendant son séjour à l'asile de Saint-Rémy en 1889.

693. Paul Gauguin, 1848-1903, Français. *Le Cheval blanc*, 1889. Huile sur toile, 140 x 91,5 cm. Musée d'Orsay, Paris. Post- Impressionnisme

694. Ivan Chichkine, 1831-1898, Russe. *Matin dans une pinède*, 1889.
Huile sur toile, 139 x 213 cm. Galerie Tretiakov, Moscou. Réalisme

Matin dans une forêt de pins *et* La Forêt de la comtesse Mordiova à Peterhof *(p.180) sont seulement deux des centaines de peintures où Chichkine réussit à saisir la magie de la forêt. En effet, Matinée dans une forêt de pins décrit l'éveil de la forêt, le soleil commence à poindre, le brouillard peu à peu se dissipe, le premier plan est net tandis que les arbres plus loin ont des contours encore estompés. La lumière glissante du soleil chassant la brume peu à peu donne beaucoup de poésie à cette magnifique œuvre. Le lyrisme de cette forêt qui s'éveille signe l'immense maturité de Chichkine face à la nature.*

Paul Gauguin
(Paris, 1848 – Atuona, Iles Marquises 1903)

Paul Gauguin fut tout d'abord marin puis agent de change émérite à Paris. En 1874, il commença à peindre pendant les week-ends, tel un peintre du dimanche. Neuf ans plus tard, après un crack boursier, il sentit qu'il pourrait faire vivre sa famille en peignant et il démissionna. Sur les pas de Cézanne, Gauguin peignit des natures mortes dès le début de sa carrière artistique. Il posséda même une nature morte de Cézanne, que l'on peut observer derrière le personnage principal de son *Portrait de Marie Lagadu*. En 1891, Gauguin quitte la France pour Tahiti où il resta jusqu'en 1893. Son séjour à Tahiti fut déterminant pour sa vie et sa carrière future. Après un retour en France, il repart à Tahiti en 1895 et y restera le restant de sa vie. Là, Gauguin découvrit l'art primitif, avec ses formes planes et ses couleurs violentes, celles de la nature à l'état sauvage. Avec une fidélité absolue, il les reproduisit sur sa toile. Toutes ses peintures sont le reflet d'un style caractérisé par la simplifications radicales du dessin, les couleurs brillantes, pures et lumineuses, une composition ornementale et une platitude délibérée des plans – le style qu'il appelait lui-même « symbolisme synthétique ».

695

697

696

695. Vincent van Gogh, 1853-1890, Néerlandais.
Autoportrait à l'oreille coupée, 1889. Huile sur toile, 60 x 49 cm.
Courtauld Institute of Art, Londres. Post-Impressionnisme

On peut remarquer que c'est l'oreille droite qui porte un bandage alors que c'est à son oreille gauche que van Gogh est blessé. Le portrait fut exécuté devant un miroir. Dans une lettre précédant cet autoportrait (remontant à janvier 1889, quand van Gogh sortit de l'hôpital), van Gogh écrivait à Théo : « J'ai acheté exprès un miroir pour travailler à mes propres portraits car je manque de modèles ; parce que si j'arrive à peindre les couleurs de ma propre tête, ce qui est déjà un défi en soi, je serai capable de faire le portrait d'autres hommes et de femmes. »

696. Giovanni Fattori, 1825-1908, Italien. *Portrait de la belle-fille*, 1889.
Huile sur toile, 70 x 55 cm. Galleria d'Arte Moderna, Florence. Réalisme

697. Paul Gauguin, 1848-1903, Français. *Le Christ Jaune*, 1889. Huile sur toile, 92 x 73 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Post-Impressionnisme

Les couleurs sont les moyens d'expression de Gauguin. Il les utilise pures, superposées en couches plates sur la toile et nuancées en fonction de la perspective. En ce sens, il est considéré comme un précurseur des Fauves. Matisse comme Vlaminck reconnaissent sa paternité.

L'arrière-plan du Christ jaune nous montre un paysage de Bretagne. Gauguin lui-même vécut en Bretagne, à Pont-Aven, entre 1886 et 1890. Dans ce pays vierge, dépourvu de tout élément de modernité, l'artiste découvrit les églises et leurs statues primitives. Pour ce Christ jaune il puisa son inspiration dans un Christ en bois polychrome, trouvé dans une chapelle, qui est aussi une référence à l'iconographie médiévale byzantine. Cette œuvre possède aussi quelques aspects japonais. A la fin du XIXe siècle, les artistes japonais commencèrent à exposer à Paris. Le décor excentrique (que nous retrouvons chez Degas également) et le cadrage des personnages, vus de dos, l'importance accordée aux costumes (les femmes entourant le Christ arborent des costumes bretons traditionnels), la technique des coups de pinceau larges et plats et la perspective aplatie, constituent divers aspects rappelant des Japonais comme Hiroshigue, Utamaro, Hokusaï.

698

699

698. Ferdinand Hodler, 1853-1918, Suisse. *La Nuit*, 1889-1890. Huile sur toile, 116 x 229 cm. Kunstmuseum, Berne. Art Nouveau

699. Hans Thoma, 1839-1924, Allemand. *Paysage*, 1890. Huile sur toile, 113 x 88,8 cm. Neue Pinakothek, Munich. Baroque

700

701

700. John Singer Sargent, 1856-1925, Américain. *Paul Helleu dessinant avec sa femme*, 1889. Huile sur toile, 66 x 81,5 cm. The Brooklyn Museum of Art, New York. Post-Impressionnisme

701. Giovanni Fattori, 1825-1908, Italien. *Sur la Plage*, 1890. Huile sur toile, 69 x 100 cm. Museo Civico Giovanni Fattori, Livourne. Réalisme

702

702. Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901, Français.
Bal au Moulin Rouge, 1890. Huile sur toile, 115 x 150 cm.
Museum of Art, Philadelphie. Post-Impressionnisme

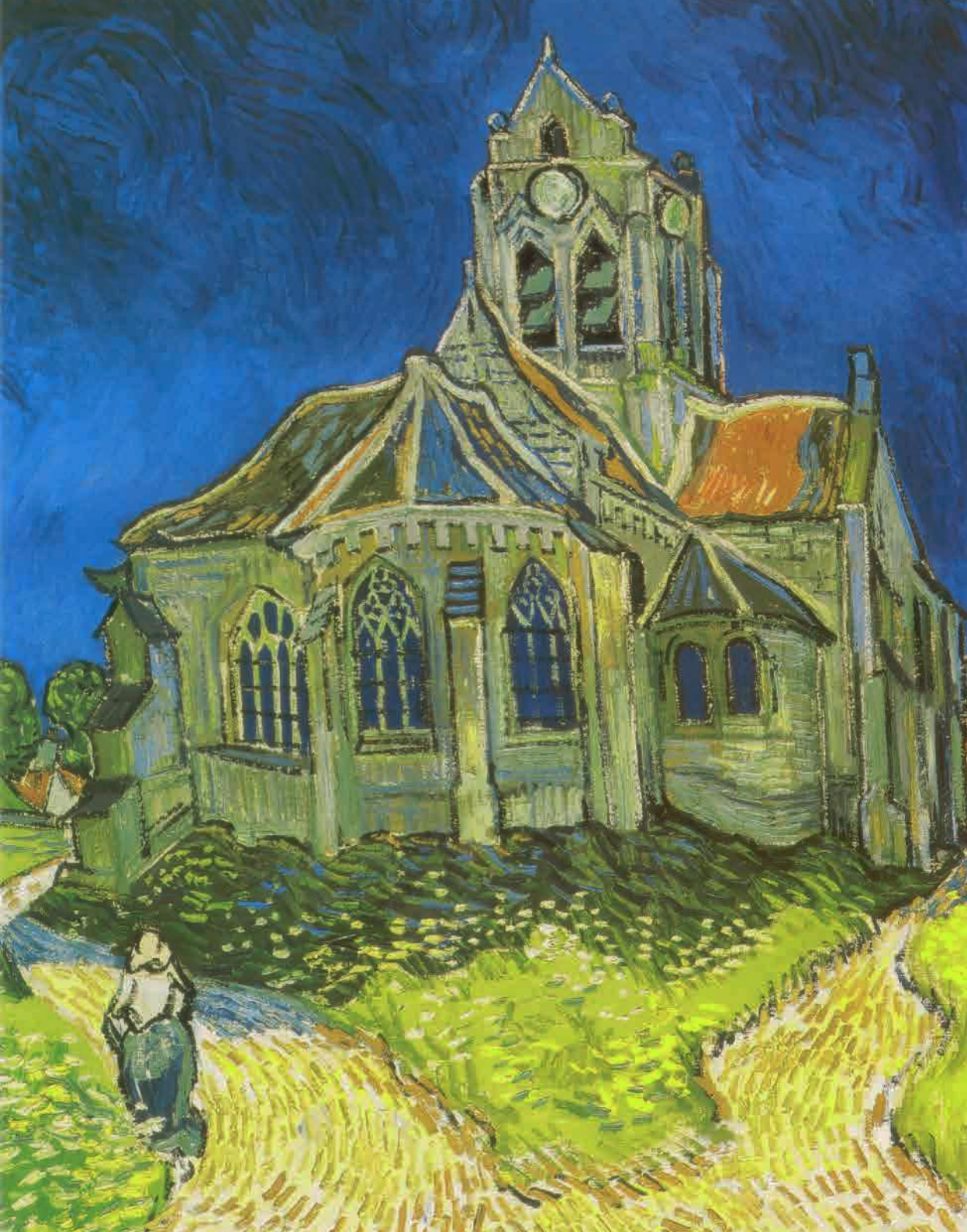
703. Vincent van Gogh, 1853-1890, Néerlandais.
L'Eglise d'Auvers-sur-Oise, 1890. Huile sur toile, 94 x 74,5 cm.
Musée d'Orsay, Paris. Post-Impressionnisme

Henri de Toulouse-Lautrec
(Albi, 1864 – Château de Malromé, 1901)

Toulouse-Lautrec étudia chez Léon Bonnat et Fernand Cormon, deux des peintres académiques les plus admirés de l'époque. L'apprentissage dans les ateliers de Bonnat et de Cormon fut particulièrement utile, dans la mesure où Lautrec y apprit les rudiments de la représentation du nu dans l'art. Dans le Paris du XIX^{e} siècle, le dessin de nu d'après modèle constituait la base de toute formation artistique académique. Déjà pendant son apprentissage Lautrec commença à explorer la vie nocturne parisienne ; il devait à l'avenir y puiser le plus clair de son inspiration et, finalement, elle devait également ruiner sa santé. Comme nous voyons la cour anglaise de Charles Ier avec les yeux de van Dyck, et le Paris de Louis-Philippe avec ceux de Daumier ; c'est au travers du regard de Lautrec que nous pouvons percevoir le Paris des années 1890 avec ses personnalités à facettes. Le chanteur de cabaret Aristide Bruant fut le premier personnage éminent de la vie nocturne parisienne que Lautrec rencontra, un homme qui soutint Lautrec de façon tout à fait significative dans le développement d'une vision artistique propre. Bruant était le personnage prédominant et héroïque de cette époque connue sous le nom de « l'âge d'or du cabaret parisien ».
Bruant fut l'un des premiers à apprécier l'art de Lautrec au point de lui commander une affiche qui devint par la suite l'icône du cabaret parisien.

Dans les années 1890, Lautrec s'inspirait de nombreux artistes se produisant sur scène : la danseuse La Goulue et Valentin le Désossé, que l'on voit tous deux sur la fameuse affiche du Moulin Rouge. Avec Degas, Lautrec est aussi l'un des grands poètes des maisons closes. Degas traita ce thème à la fin des années 1870 dans une série de monotypes qui font partie de ses œuvres les plus significatives et les plus personnelles. Ces monotypes montrent les attitudes plutôt gauches des prostituées et de leurs clients avec une chaleur humaine et un humour satirique qui les rapprochent nettement plus de l'art de Lautrec que nulle autre de ses œuvres. Comme il fallait s'y attendre, la sincérité avec laquelle Lautrec représenta de nombreux aspects de la vie que la plupart de ses contemporains, jouissant d'une plus grande estime, préféraient dissimuler, suscita la réprobation. Gensel, le critique d'art allemand, exprima probablement l'opinion de bon nombre de gens en écrivant : « il ne saurait bien sûr être question d'admiration lorsqu'il s'agit de ce maître de la représentation de tout ce qui est vil et pervers. Que l'on puisse exposer en public des cochonneries, il n'y a pas de terme plus modéré sans que retentisse un cri d'indignation, ceci s'explique par le seul fait qu'une partie du grand public ne comprend même pas le sens de cette série et qu'une autre partie a honte d'avouer l'avoir compris ! »

703



704

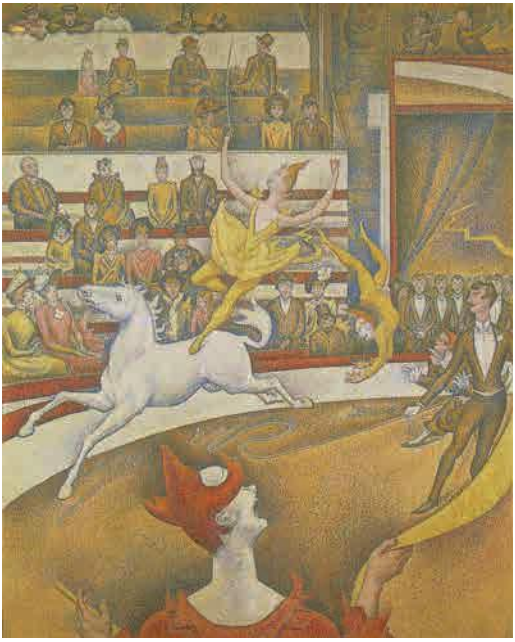
Paul Cézanne
(Aix-en-Provence, 1839 – 1906)

Depuis sa mort il y a deux siècles, Cézanne est devenu le peintre le plus célèbre du XIXe siècle. Il naquit à Aix-en-Provence en 1839, et la plus belle période de sa vie fut sa prime jeunesse en Provence, qu'il passa en compagnie de Zola, également d'origine italienne. Suivant l'exemple de ce dernier, Cézanne partit pour Paris à l'âge de 21 ans. Il fut déserteur pendant la guerre franco-prussienne, partageant son temps entre la peinture en plein air et son atelier. Il déclara à Vollard, un marchand d'art : « Je ne suis qu'un peintre. L'humour parisien me donne du mal. Peindre des nus sur les rives de l'Arc [une rivière près d'Aix] c'est tout ce que je demande ». Encouragé par Renoir, l'un des premiers à l'apprécier, il exposa avec les impressionnistes en 1874 et en 1877. Il fut reçu avec une dérision qui le blessa. L'ambition de Cézanne, selon ses propres paroles, était « de faire de l'impressionnisme quelque chose d'aussi solide et de durable que les peintures des musées ». Son but était d'atteindre au monumental par un langage moderne de tons incandescents et vibrants. Cézanne voulait reproduire la couleur naturelle d'un objet et l'harmoniser avec les variations de lumière et d'ombre qui tendent habituellement à le détruire ; il désirait élaborer une échelle de tons capables d'exprimer la masse et le caractère de la forme.

Cézanne aimait peindre des fruits, parce que c'étaient des modèles dociles et qu'il travaillait lentement. Il ne cherchait pas à reproduire la pomme. Il gardait la couleur dominante et le caractère du fruit, mais amplifiait l'attrait émotionnel de sa forme par un agencement de tons riches et harmonieux. C'était un maître de la nature morte. Ses compositions de fruits et légumes sont véritablement impressionnantes : elles ont le poids, la noblesse, le style des formes immortelles. Aucun autre peintre n'a jamais accordé à une pomme de conviction aussi ardente, de sympathie aussi authentique, ni d'intérêt aussi prolongé. Aucun autre peintre de ce talent n'a jamais réservé dans ses natures mortes ses impulsions les plus fortes à la création de choses nouvelles et vivantes. Cézanne rendit à la peinture la prééminence du savoir - de la connaissance des choses - une qualité essentielle à tout effort créatif. A la mort de son père, en 1886, il devint riche, mais ne changea rien à son train de vie frugal. Peu après, Cézanne se retira définitivement dans sa propriété en Provence. Il fut sans doute le peintre le plus solitaire de son temps. Parfois, il était saisi d'une curieuse mélancolie, d'un noir désespoir. Avec le temps, il devint plus sauvage et exigeant, détruisant des toiles, les jetant dans les arbres par la fenêtre de son atelier, les abandonnant dans les champs, les donnant à son fils pour qu'il en fasse des puzzles, ou aux gens d'Aix. Au début du XXe siècle, quand Vollard débarqua en Provence avec l'intention de spéculer en achetant tous les Cézanne qu'il pouvait emporter, les paysans des environs, apprenant qu'un guignol de Paris cherchait à gagner de l'argent avec des vieilles toiles, se mirent à produire dans leurs granges tout un tas de natures mortes et de paysages. Le vieux Maître d'Aix fut submergé par la joie. Mais la reconnaissance vint trop tard. En 1906, il succomba à une fièvre contractée alors qu'il peignait sous une pluie diluvienne.

705

706



704. Paul Cézanne, 1839-1906, Français. *Baigneurs*, 1890-1892.
Huile sur toile, 60 x 82 cm. Musée d'Orsay, Paris. Post-Impressionnisme

705. Luke Fildes, 1843-1927, Anglais. *Le Médecin*, 1891.
Huile sur toile, 166,4 x 242 cm. Tate Gallery, Londres. Réalisme

706. Georges Seurat, 1859-1891, Français. *Le Cirque*, 1891. Huile sur toile, 185,5 x 152,5 cm. Musée d'Orsay, Paris. Néo-Impressionnisme

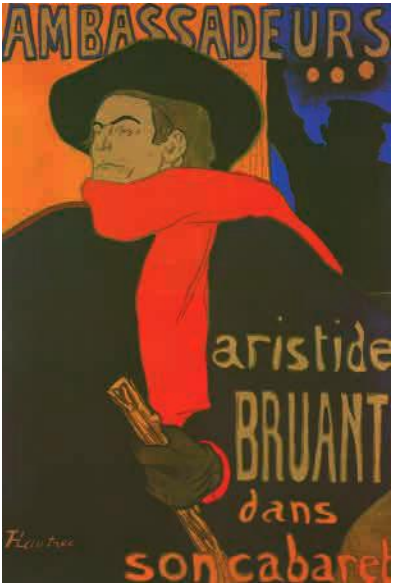
Même si cette œuvre demeure inachevée, il s'agit de l'un des exemples les plus réussis de la mise en pratique du divisionnisme inauguré par l'artiste. Seurat peignit également le cadre de la toile avec la même technique.

707

708

709

710



707. Paul Gauguin, 1848-1903, Français. *Aha oe Feii ? Eh quoi, tu es jalouse ?*, 1892. Huile sur toile, 66 x 89 cm. Musée Pouchkine, Moscou.
Post-Impressionnisme

Le tableau fut peint au cours du premier séjour de Gauguin à Tahiti et s'avère un des premiers exemples de l'emploi de son style synthétique dans le traitement des personnages et du paysage tahitien. Les Tahitiennes sont représentées au bord de l'eau, mais la terre et l'eau sont très schématisées, réduites à un ensemble de taches plates de couleurs très vives.

Gauguin a peint une scène réelle qu'il a vue et qu'il évoquera par la suite dans son livre Noa Noa : « Sur le bord, deux soeurs qui viennent de se baigner couchées en de voluptueuses attitudes de hasard, parlent d'amours d'hier et projets d'amour de demain. Un souvenir les divise : Eh quoi, tu es jalouse ? » (Gauguin, Noa Noa, Paris, 1924, p. 13)

708. Vincent van Gogh, 1853-1890, Néerlandais. *Champ de blé aux corbeaux*, 1890. Huile sur toile, 50,5 x 105 cm. Musée van Gogh, Amsterdam.
Post-Impressionnisme

709. Edvard Munch, 1863-1944, Norvégien. *Soir de printemps sur la rue Karl Johan*, 1892. Huile sur toile, 84,5 x 121 cm. Collection privée, Bergen.
Symbolisme/Expressionnisme

710. Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901, Français. *Aristide Bruant dans son Cabaret*, 1892. Lithographie couleur, 150 x 100 cm. Collection privée.
Post-Impressionnisme

711

712

711. James Ensor, 1860-1949, Belge. *Les masques se disputant un pendu*, 1891. Huile sur toile, 59 x 74 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp. Symbolisme/Expressionisme

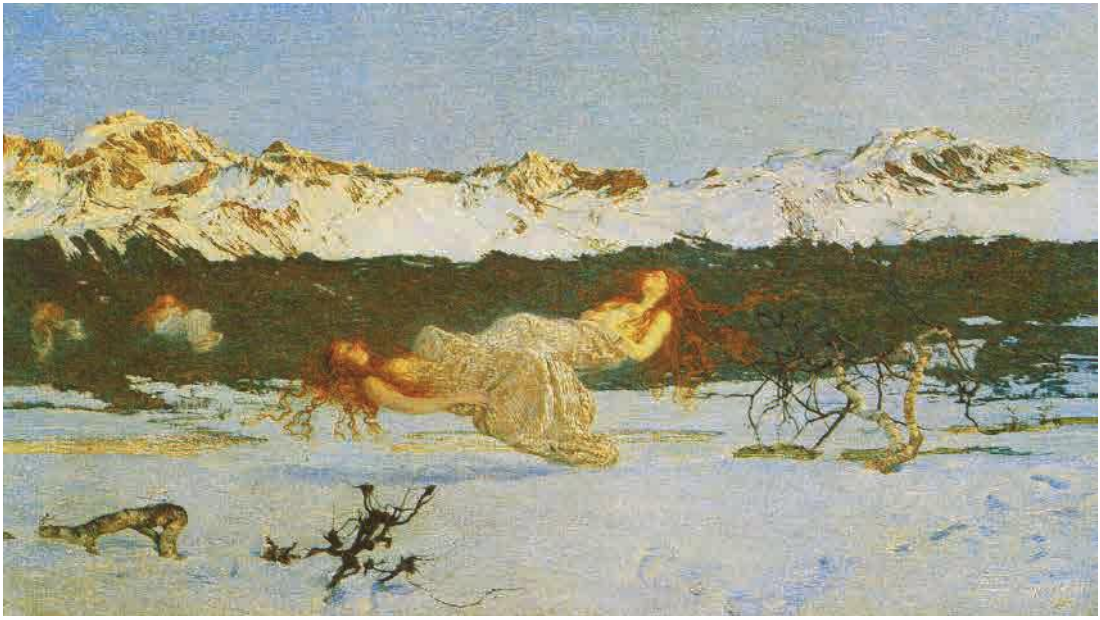
712. Paul Gauguin, 1848-1903, Français. *Femmes de Tahiti* ou *Sur la plage*, 1891. Huile sur toile, 69 x 91,5 cm. Musée d'Orsay, Paris. Post-Impressionnisme

713. Frederick Remington, 1861-1909, Américain. *Le Rocher de la signature*, 1891. Huile sur toile. Collection privée. Réalisme

714. Giovanni Segantini, 1858-1899, Italien. *La Punition de la luxure*, 1891. Huile sur toile, 235 x 129,2 cm. Walker Art Gallery, Liverpool. Symbolisme

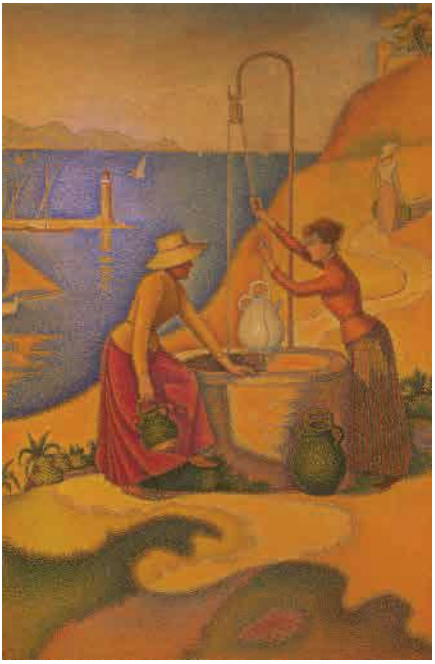
713

714



715

716

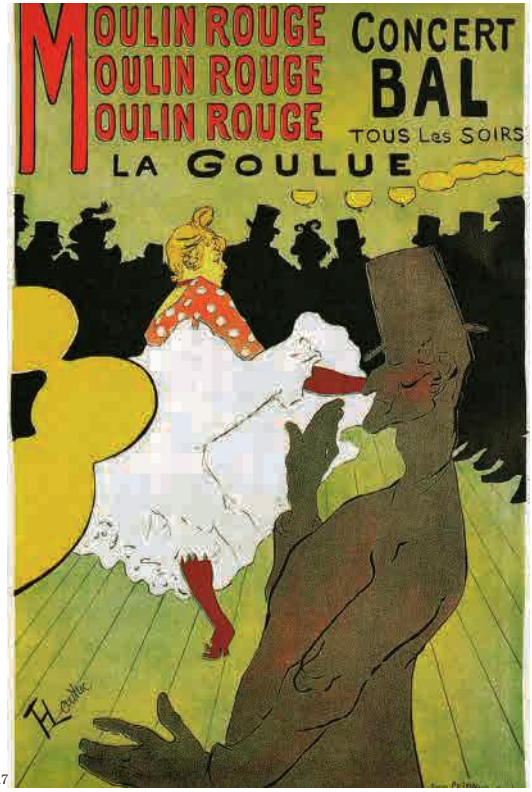


Isaak Lévitan
(Kibartai, 1860 – Moscou, 1900)

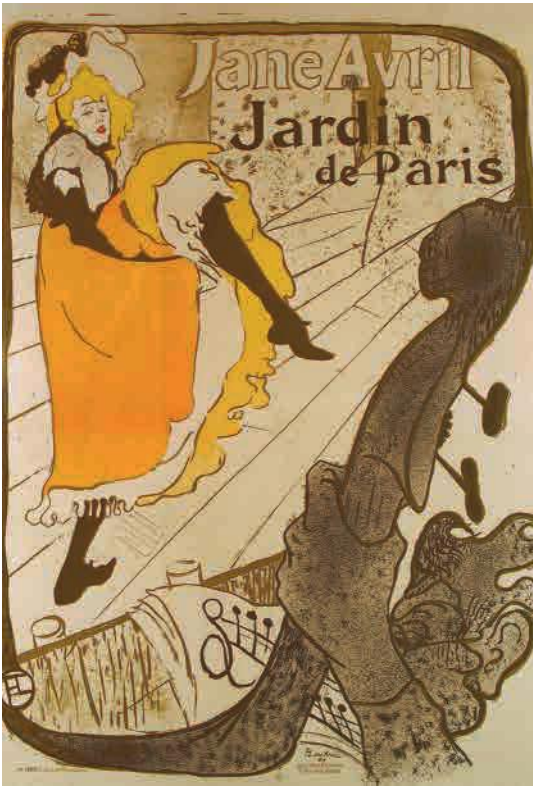
Un des plus fameux paysagistes des Ambulants fut Isaac Lévitan, qui eut le privilège d'étudier tant sous Savrassov que sous Polenov. Son art est peut-être moins épique que celui de Chichkine, mais son style et ses sujets sont étonnement plus variés, considérant la brièveté de sa vie.

Comme Chichkine, Lévitan excellait dans la couleur et la composition autant que dans les effets d'ombres et de lumière. Toutes les saisons, toutes les heures de la journée sont représentées dans son œuvre, pour mieux souligner les variations infinies de la nature.

Mais, contrairement à Chichkine, qui affectionnait les scènes estivales, Lévitan préférait les couleurs tendres du printemps et les demi-tons de l'automne. Du reste, quand il s'attaquait à des tableaux estivaux, comme *Un Havre de silence*, il préférait travailler en fin d'après-midi, quand la lumière était plus douce, ou même au crépuscule. Lui aussi rejoint la Société des expositions artistiques ambulantes. Il fut le contemporain de Nesterov, Korovine, Stepaniv, Bakcheev et Arkhipov. Il eut pour amis Ostrooukhov et Serov. A propos des œuvres de maturité de Lévitan, Tchekhov, un ami du peintre, disait : « Personne avant lui n'a atteint une telle simplicité et une telle évidence dans le propos... et je ne vois pas comment quelqu'un y arriverait après lui. »



717



718

715. Isaac Lévitan, 1860-1900, Russe. *La Route de Vladimir*, 1892.
Huile sur toile, 79 x 123 cm. Galerie Tretiakov, Moscou.

Les peintures de Lévitan sont tout entières un hymne à la nature. Vladimirka – *parfois appelée* La route de Vladimir – *et* Soir d'Eté : Clôture *montrent l'immensité désolée de certaines régions russes. En effet,* La Route de Vladimir *est une plaine typiquement russe qui s'étale sur la toile et se perd dans le lointain. Le ciel est lourd, gris et nuageux, tel un couvercle qui pèse sur toute cette étendue traversée par une route que longent des sentiers tracés par de nombreux pas. Si ce tableau est emprunt d'un certain sentiment de tristesse, une impression de solennité se dégage également de cet espace désolé. La silhouette placée dans ce tableau accentue plus encore le sentiment de solitude. Au sujet de cette route, Lévitan dira (propos rapportés par le peintre Kouvchinnikova) : « C'est la route de Vladimirka, cette Vladimirka le long de laquelle on convoyait jadis de nombreux malheureux aux pieds enchaînés vers les bagnes de Sibérie. »*

716. Paul Signac, 1863-1935, Français. *Femmes au puits*, 1892.
Huile sur toile, 210 x 146 cm. Musée d'Orsay, Paris. Néo-Impressionnisme

717. Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901, Français.
La Goulue au Moulin Rouge, 1891. Lithographie couleur, 191 x 117 cm.
Collection privée, Paris. Post-Impressionnisme

718. Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901, Français. *Jane Avril dansant*, 1893.
Lithographie couleur, 130 x 95 cm. Collection privée. Post-Impressionnisme

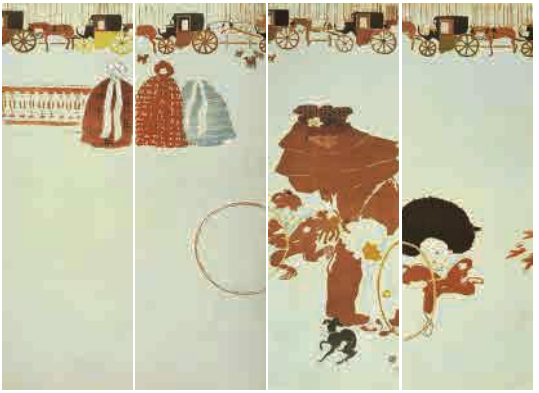
719. Frédéric Leighton, 1830-1896, Anglais. *Le Jardin des Hesperides*, 1892.
Huile sur panneau de bois, diamètre : 169 cm. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight. Néoclassicisme

Peintre victorien, Leighton illustre l'art académique classique de la fin du XIXe siècle.

719

720

721



720. Jan Toorop, 1858-1928, Néerlandais. *Les Trois fiancées,* 1893. Huile sur toile, 78 x 97,8 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Symbolisme

Principal artiste du mouvement symboliste, Toorop développa un style fait de figures curvilignes préfigurant l'Art Nouveau.

721. Pierre Bonnard, 1867-1947, Français. *Promenade des nourrices,* 1894. Tempera sur toile, 147 x 54 cm (chaque panneau). Collection privée. Nabis

722

722. Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901, Français. *Au Salon, rue des Moulins*, 1894. Craie noire et huile sur toile, 115,5 x 132,5 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi. Post-Impressionnisme

Toulouse-Lautrec observe la routine quotidienne au bordel sans le moindre sensationnalisme ou la moindre lubricité. Il montre des prostituées vêtues de peignoirs informes tuant le temps entre deux clients en jouant aux cartes ou bien serrées autour de la table du petit déjeuner. Une atmosphère austère et sans joie se dégage du tableau ambitieux et monumental de Toulouse-Lautrec représentant une maison close et intitulé Au salon de la rue des Moulins. *Le terme familier de « filles de joie » semble ici curieusement déplacé. Sous l'œil sévère de « Madame », ces dames se vautrent par ennui sur les coussins rembourrés des divans en peluche. A droite, au bord du tableau, nous arrivons tout juste à discerner une prostituée qui n'est représentée qu'à moitié et qui soulève sa jupe afin de montrer aux clients potentiels ce qu'elle a à offrir.*

724

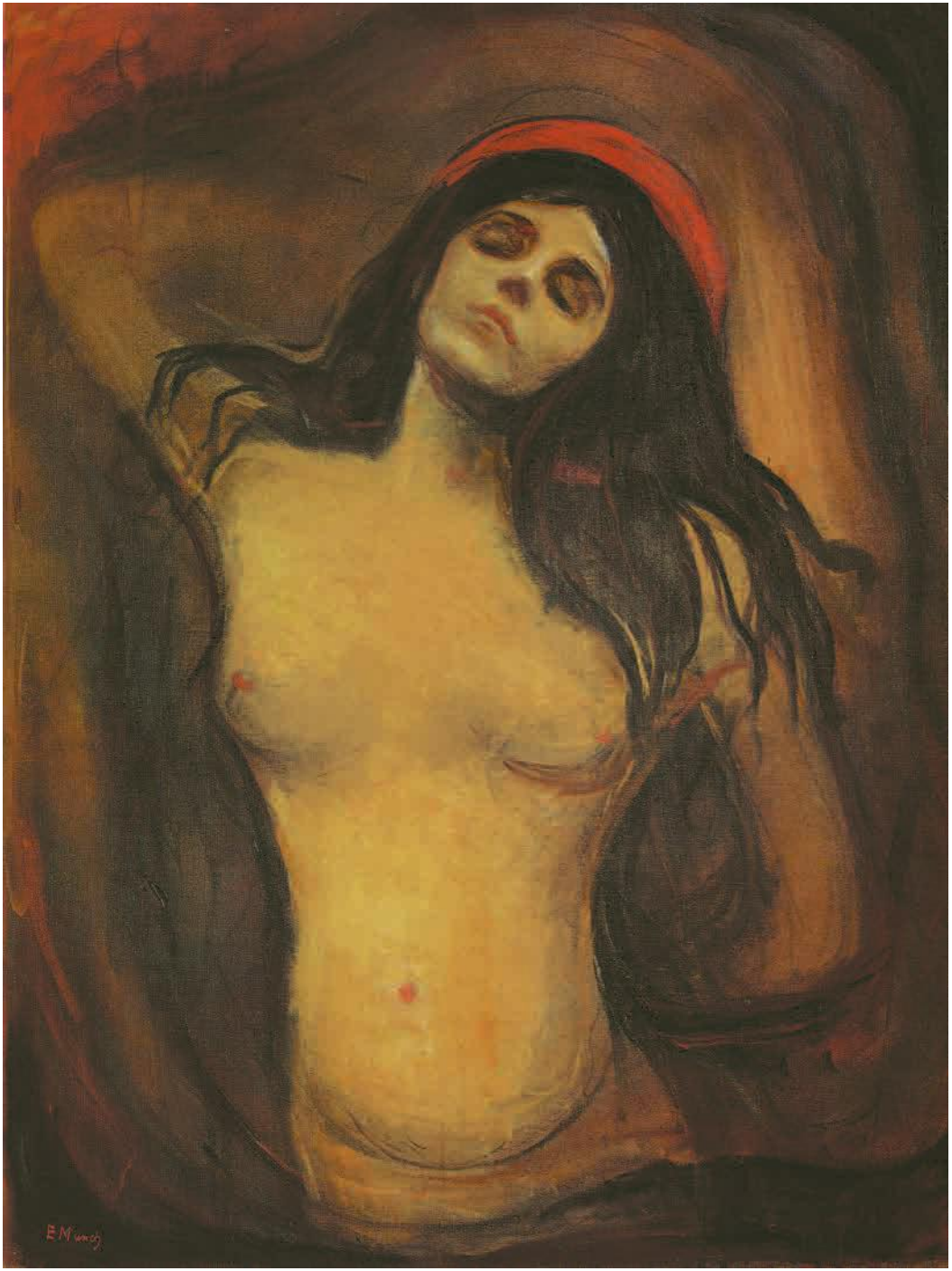
723. Maurice Denis, 1870-1943, Français.
Les Muses, dit aussi *Dans le parc*, 1893. Huile sur toile, 171,5 x 137,5 cm. Musée d'Orsay, Paris. Symbolisme

Membre du groupe des Nabis, Maurice Denis publie sa première définition du néo-traditionalisme en 1890 : « Souvenez-vous qu'une peinture – avant de devenir une cheval de guerre ou un nu de femme ou une anecdote – est essentiellement une surface plane couverte de couleurs assemblées dans un certain ordre ». Paul Sérusier et un groupe de jeunes peintres lancèrent le mouvement Nabis en 1888. Sous l'influence de Gauguin, ils ne conservèrent que l'essentiel du sujet dans un symbole, remplaçant la représentation de la réalité par l'interprétation d'une idée. Maurice Denis, le théoricien du groupe, développa une technique exaltant la couleur pure, simplifiant les contours pour faire ressortir le caractère du sujet. C'était une façon de réagir contre la soumission des impressionnistes à la nature.

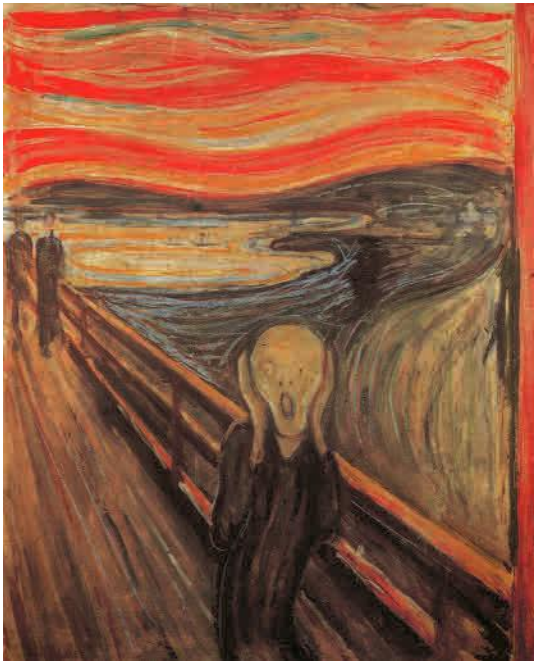
724. Mary Cassatt, 1844-1926, Américain. *La Partie de bateau*, 1893-1894. Huile sur toile, 90 x 117,3 cm. The National Gallery of Art, Washington, D.C. Impressionnisme

725. William Merrit Chase, 1849-1916, Américain.
Loisir, 1894. Huile sur toile, 64,8 x 90,2 cm.
723 Amon Carter Museum, Fort Worth. Impressionnisme

725



726



727

Edvard Munch
(Løten, 1863 – Ekely, 1944)

Munch peut être considéré comme le pionnier de l'expressionnisme dans la peinture moderne. Il a bénéficié tôt de la réputation d'un artiste d'une nouvelle époque marquante en Allemagne et en Europe centrale, et aujourd'hui son œuvre et son statut sont depuis longtemps reconnus dans toute l'Europe et le monde. Les œuvres de Munch les plus connues sont celles des années 1890, notamment *Le Cri*.

La fréquentation dans la deuxième moitié des années 1880 de Jæger (auteur norvégien) et de son cercle d'anarchistes radicaux marque un tournant décisif dans la vie de Munch et est la source d'une mutation et d'un conflit interne. A l'automne 1889 Munch a droit à une grande exposition de ses œuvres à Christiana, où l'État lui accorde une bourse d'artiste pour 3 ans. Paris, où il devient pour un moment l'élève de Léon Bonnat, est une destination logique. Mais l'impulsion la plus importante, il la ressent en s'orientant dans la vie artistique de la ville. C'est à cette époque que perce un mouvement post-impressionniste avec plusieurs expériences anti-naturalistes. Dans ses tableaux dominent les grandes lignes courbes et les zones de couleurs homogènes, une simplification et une stylisation utilisée par Paul Gauguin et les synthétistes français. « Symbolisme - la nature a été formée dans une ambiance morale » écrit Munch. A l'automne 1892 Munch présente les fruits de son séjour français. A la suite de cette exposition il est invité par le « club d'art de Berlin » (Berlines Kunstverein), où ces mêmes œuvres doivent être exposées. Mais cela finit par un cauchemardesque « succès de scandale ». Le public et les vieux peintres comprennent Munch comme une provocation anarchiste, et l'exposition est fermée à cause de la protestation.

728

726. Edvard Munch, 1863-1944, Norvégien. *La Madone*, 1894. Huile sur toile, 90 x 68,5 cm. Musée Munch, Oslo. Symbolisme/Expressionnisme

727. Edvard Munch, 1863-1944, Norvégien. *Le Cri*, 1893. Tempera sur panneau, 83,5 x 66 cm. Volé au Musée Munch, Oslo, le 22 août 2004, Oslo. Symbolisme/Expressionnisme

Pour la plupart des gens, le nom d'Edvard Munch évoque une image irrésistible et inoubliable : Le Cri, *un hurlement de terreur viscérale poussé par une silhouette craintive au visage de squelette, contrastant sur un flamboyant coucher de soleil rouge sang. Cette image emblématique a fini par symboliser l'angoisse incarnée dans l'expressionnisme de la fin du XIXe siècle. Pourtant son créateur, une âme aimable adonnée à l'introspection et l'autoanalyse, vécut jusqu'à son quatre-vingtième anniversaire et fut témoin de l'acceptation mondiale par la critique du mouvement expressionniste qu'il avait largement contribué à lancer.*

728. Franz von Stuck, 1863-1928, Allemand. *Le Péché*, 1893. Huile sur toile, 94,5 x 59,5 cm. Neue Pinakothek, Munich. Symbolisme/Expressionnisme

Claude Monet
(Paris, 1840 – Giverny, 1926)

Pour Claude Monet, le qualificatif d'impressionniste est toujours resté un sujet de fierté. Malgré tout ce que les critiques ont pu écrire sur son œuvre, Monet n'a cessé d'être véritablement impressionniste jusqu'à la fin de sa très longue vie. Il l'a été par conviction profonde, et peut-être a-t-il sacrifié à son impressionnisme beaucoup d'autres possibilités que lui offrait son immense talent. Monet n'a pas peint de compositions classiques avec des personnages, il n'est pas devenu portraitiste, bien que tout cela fût compris dans sa formation professionnelle. Il s'est choisi, en fait, un seul genre, celui du paysage, et il y a atteint un degré de perfection auquel aucun de ses contemporains n'a pu parvenir. Pourtant, le garçonnet avait commencé par dessiner des caricatures. Puis Boudin lui conseilla d'abandonner la caricature et d'opter pour le paysage : c'est que la mer et le ciel, les animaux, les gens et les arbres sont beaux justement dans l'état où les a créés la nature, c'est-à-dire entourés d'air et de lumière. C'est en effet de Boudin que Monet hérita la conviction de l'importance du travail en plein air, conviction qu'il transmit plus tard à ses amis impressionnistes. Monet ne voulut pas entrer à l'École des Beaux-Arts. Il préféra fréquenter une école privée, l'Académie Suisse, fondée par un ancien modèle, quai des Orfèvres, près du pont Saint-Michel. On pouvait y dessiner et peindre un modèle vivant pour une somme modique. C'est là que Monet rencontra le futur impressionniste Camille Pissarro. C'est ensuite dans l'atelier de Gleyre, que Monet rencontra Auguste Renoir, Alfred Sisley et Frédéric Bazille. Il parlait aussi à ses amis d'un autre peintre qu'il avait également trouvé en Normandie. Il s'agissait de l'étonnant Hollandais Jongkind. « Il fut à partir de ce moment mon vrai maître », disait Monet. « C'est à lui que je dois l'éducation définitive de mon œil ». Ces paysagistes normands, Boudin et Jongkind, se rangent au nombre des maîtres directs des impressionnistes. En 1871-1872, les paysages de Monet ne se distinguaient pas encore par une grande richesse de coloris ; ils rappelaient plutôt les tonalités de la peinture des artistes de Barbizon ou les marines de Boudin. Il composait une gamme de coloris sur la base de tons marron-jaune et bleu-gris.

En 1877, lors de la troisième exposition des impressionnistes, Monet présenta, pour la première fois, une série de tableaux : sept vues de la gare Saint-Lazare. Il les choisit parmi les douze toiles peintes dans la gare. Ce motif, dans l'œuvre de Monet, est dans la ligne non seulement du *Chemin de fer* de Manet et de ses propres paysages, avec trains et gare, à Argenteuil, mais aussi de la tendance qui commença à se manifester avec l'apparition des chemins de fer. Un beau matin, il réveilla Renoir avec un cri de victoire : « J'ai trouvé, la gare Saint-Lazare ! Au moment des départs, les fumées des locomotives y sont tellement épaisses qu'on n'y distingue à peu près rien. C'est un enchantement, une véritable féerie ». Il n'avait pas l'intention de peindre la gare Saint-Lazare de mémoire ; il voulait saisir les jeux de lumière du soleil sur les nuages de vapeur qui s'échappaient des locomotives.

En 1883, Monet avait acheté une maison dans le village de Giverny, à proximité de la petite ville de Vernon. À Giverny, les séries devinrent une des principales méthodes de travail en plein air de Monet. Quand un journaliste, venu de Vétheuil pour interviewer Monet, lui demanda où se trouvait son atelier, le peintre répondit : « Mon atelier ! Mais je n'ai jamais eu d'atelier, moi, et je ne comprends pas qu'on s'enferme dans une chambre. Pour dessiner, oui, pour peindre, non ». Montrant d'un geste large la Seine, les collines et la silhouette de la petite ville, il déclara : « Voilà mon atelier, à moi » Dès la dernière décennie du XIX[e] siècle, Monet commença à aller à Londres. Il commençait tous les tableaux à Londres, d'après nature, mais en terminait beaucoup, ensuite, à Giverny. Un ami de Monet, l'écrivain Octave Mirbeau, écrit que Monet avait accompli un miracle : à l'aide de couleurs, il avait réussi à reconstituer sur la toile une matière quasi insaisissable, à reproduire la lumière solaire, en l'enrichissant d'une quantité infinie de reflets. Claude Monet fut le seul parmi les impressionnistes à avoir mené jusqu'au bout une étude presque scientifique des possibilités de la couleur ; il est peu probable qu'on eût pu aller plus loin dans cette direction.

729

729. Claude Monet, 1840-1926, Français. *Cathédrale de Rouen, le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil, harmonie bleue et or*, 1894.
Huile sur toile, 107 x 73 cm. Musée d'Orsay, Paris. Impressionnisme

Dans son œuvre, Claude Monet aimait revenir au même motif. Ainsi, entre 1892 et 1895 apparut la série de vingt tableaux consacrés à La Cathédrale de Rouen. Les tableaux les plus intéressants de cette série se rapportent à l'année 1894.

En février 1892, Monet s'installa dans une maison située en face de la cathédrale de Rouen. C'est ici que furent peintes les principales toiles de la série. La façade de l'édifice étant vue de très près, cela détermine la composition des tableaux. La représentation de la façade ouest occupe toute la toile ; ainsi, les tours élancées vers le haut sont coupées. La partie de la façade éclairée par le soleil est peinte dans des tons dorés et rosés aux reflets bleu intense ; la partie inférieure de la cathédrale qui est dans l'ombre est colorée de tons rosé lilas. En haut, s'étend la tache bleue du ciel d'été. Les arcs en pierre au-dessus des portails de la cathédrale sont devenus impondérables, et nous ne les reconnaissons que d'après une légère ombre ; la dentelle de la rosace est dissoute dans une ombre lilas ; les limites précises entre les éléments isolés de la construction ont disparu ; tout s'est transformé en un frémissant amalgame chromatique.

Dans son désir de saisir et de fixer avec le maximum de précision les nuances de l'éclairage sur la surface de la cathédrale, le peintre passait vite d'une toile à l'autre, selon la position du soleil au-dessus de l'horizon. On peut considérer la série des Cathédrales de Rouen comme le sommet de la méthode impressionniste de Claude Monet. La suite fut entièrement exposée l'année de son achèvement (1895) à la rétrospective de Monet chez Durand-Ruel. Plus tard, elle fut souvent exposée en France et ailleurs. Actuellement, Les Cathédrales de Rouen se trouvent dans différents musées du monde ; cinq d'entre elles appartiennent au Musée d'Orsay.

730

731

732

730. Paul Gauguin, 1848-1903, Français. *D'où venons-nous? Que sommes nous? Où allons-nous?*, 1897. Huile sur toile, 139,1 x 374,6 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Post-Impressionnisme

731. Fernand Khnopff, 1858-1921, Belge. *La Caresse (Sphinx)*, 1896. Huile sur toile, 50 x 151 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Symbolisme

732. Camille Pissarro, 1830-1903, Français. *Avenue de l'opéra*, 1898. Huile sur toile, 65,5 x 81,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Impressionnisme

733

Edouard Vuillard
(Cuiseaux, 1868 – La Baule, 1940)

Entré à dix ans au lycée Condorcet, Vuillard fait la connaissance de Roussel, qui le convainquit d'entrer à l'École des Beaux-Arts. Chez lui et dans le petit atelier de confection que dirigeait sa mère (depuis la mort de son père pour faire vivre sa famille), l'œil du jeune homme s'était exercé sur les ornements et les combinaisons de couleurs inattendues que formaient les chutes de tissus mélangées. De plus, son oncle et son grand-père étaient peintres sur textile. Comme tous les Nabis, Vuillard possédait une vaste culture. Il aimait Baudelaire, Valéry, Giraudoux, et admirait Mallarmé. Le désir des Nabis de peindre des « icônes » se reflète subitement dans les petits tableaux des années 1890-1891 composés de quelques zones de couleurs très vives en aplats. Par leur audace, ils anticipent le fauvisme. Par la suite, Vuillard revient à des couleurs plus calmes et renonce à la platitude complète des formes, sans pour autant recourir aux modelés des maîtres anciens. Sa peinture devient décorative, la rythmique des compositions compliquée. On devine l'influence des estampes japonaises et des anciennes tapisseries françaises à mille fleurs, mais surtout des tissus modernes d'usage courant. Vuillard donne à sa peinture une signification intrinsèque : pour créer un ensemble décoratif riche, point n'est besoin d'un thème particulier ou exotique. Le thème est toujours à portée de la main, en général tiré de la vie de ses parents ou de ses proches. A la fin de sa vie, la peinture de Vuillard devient plus sèche, plus « naturelle », elle se répète fréquemment, surtout dans les portraits mondains.

733. Edouard Vuillard, 1868-1940, Français. La Chambre, 1899.
Huile sur carton, 52 x 79 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Nabis

734. Frederick Remington, 1861-1909, Américain. *L'Automne du cow-boy*, 1895. Huile sur toile, 63,5 x 89 cm. Amon Carter Museum, Fort Worth.

735. Paul Cézanne, 1839-1906, Français. *Garçon à la veste rouge*, 1890-1895. Huile sur toile, 79,6 x 64 cm.
Fondation E.G. Bührle, Zurich. Post-Impressionnisme

734

Frederic Remington
(Canton, 1861 – Ridgefield, 1919)

Il est impossible de mener une réflexion sur l'art de Frederic Remington sans penser à sa dimension simplement humaine. Remington commença à s'intéresser aux Indiens, probablement parce qu'il commença à s'ouvrir à la vie, à la vie active et excitante des grandes plaines. L'Indien le fascinait non pas à la manière d'un histrion, non pas comme un personnage sorti des pages de *Hiawatha*, mais en tant que créature humaine. Remington fut frappé par cette vérité. Quand il partit pour l'Ouest et y trouva un certain pittoresque, il n'en fit pas une affaire d'Indiens couverts de peintures de guerre et de plumes.

Il connaissait la manière dont la lumière de la lune ou des étoiles se diffuse, avec quelle douceur et quelle magie elle enveloppe le paysage. Il y a une sorte d'honnêteté artistique dans ses études nocturnes. Il n'eut jamais l'intention d'être romantique ou mélodramatique, mais bien d'être proche de la nature. La beauté des motifs du peintre s'est aussi transmise à sa technique. Ses tons gris-vert s'estompant dans des profondeurs veloutées, se parent d'une transparence involontaire, et dans son traitement de la forme, il fait preuve d'une fermeté inédite. L'influence déterminante de sa carrière fut cette impulsion créative qui le poussa à traduire les choses visibles en termes picturaux.

735

736

Gustav Klimt
(Baumgarten, 1862 – Vienne, 1918)

« Faire un autoportrait ne m'intéresse pas. Les sujets de peinture qui m'intéressent ? Les autres et en particulier les femmes... » Aucune référence au monde extérieur ne vient contrarier le charme des allégories, portraits, paysages et autres personnages que l'artiste peint. Des couleurs et des motifs d'inspiration orientale (Klimt a été très influencé par le Japon, l'ancienne Egypte et la Ravenne byzantine), un espace bidimentionnel dépourvu de profondeur et une qualité souvent stylisée de l'image, autant d'éléments utilisés par le peintre pour créer une œuvre séduisante, où le corps de la femme s'expose dans toute sa volupté. A 14 ans, il obtient une bourse d'Etat pour entrer à la Kunstgewerbeschule (l'Ecole viennoise des Arts et Métiers). Très vite, ses talents de peintre et de dessinateur s'affirment. Ses toutes premières œuvres lui valent un succès inhabituellement précoce. Sa première grande initiative date de 1879 : il crée cette année-là la Künstlerkompagnie (la compagnie des artistes) avec son frère Ernst, et Franz Matsch. A Vienne, la fin du XIXe siècle est une période d'effervescence architecturale. L'empereur François-Joseph décide, en 1857, de détruire les remparts entourant le cœur médiéval de la ville. Le Ring, financé par l'argent du contribuable, est alors construit : de magnifiques résidences y côtoient de superbes parcs. Ces changements profitent à Klimt et à ses associés, leur fournissant de multiples occasions de faire montre de leur talent.

En 1897, Klimt, accompagné de quelques amis proches, quitte la très conservatrice Künstlerhausgenossenschaft (Société coopérative des artistes autrichiens) ; il fonde le mouvement Sécession et en prend la présidence. La reconnaissance est immédiate. Au-dessus du porche d'entrée de l'édifice, conçu par José Maria Olbrich est inscrite la devise du mouvement : « A chaque âge son art, à l'art sa liberté. » A partir de 1897, Klimt passa pratiquement tous ses étés sur l'Attersee, en compagnie de la famille Flöge. Durant ces périodes de paix et de tranquillité, il eut l'occasion de peindre de nombreux paysages qui constituent un quart de son œuvre complète. Klimt exécute des croquis préparatoires à la plus grande partie de ses réalisations. Parfois, il exécute plus de cent études pour un seul tableau. Le caractère exceptionnel de l'œuvre de Klimt tient peut-être à l'absence de prédécesseurs et de réels disciples. Il admirait Rodin et Whistler sans les copier servilement. En retour, il fut admiré par les peintres viennois de la jeune génération, tels Egon Schiele et Oskar Kokoschka.

736. Nicolae Grigorescou, 1838-1907, Roumain. *Jeune Paysanne joyeuse*, 1894. Huile sur toile, 134 x 65 cm. Musée national d' art de Roumanie, Bucarest. Réalisme

737. Gustav Klimt, 1862-1918, Autrichien. *Nuda Veritas*, 1899. Huile sur toile, 252 x 55 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Vienne. Art Nouveau

738. Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912, Anglais. *Position avantageuse*, 1895. Huile sur toile, 64,2 x 45 cm. Collection privée. Néoclassicisme

739. Henri Rousseau (Le Douanier Rousseau), 1844-1910, Français. *Le Gitan endormi*, 1897. Huile sur toile, 129,5 x 200,7 cm. The Museum of Modern Art, New York. Art Naïf

KANINST DV
NICHT ALLEN
GEFALLEN DVRCH
DEINE THAT VND DEIN
KVNSTWERK
MACH ES
WENIGEN RECHT.
VIELEN GEFALLEN
IST SCHLIMM.
SCHILLER.
NVDA
VERITAS.
737

738

739

740

XX^{e} Siècle

Après le formidable phénomène d'industrialisation qu'avait connu le XIX^{e} siècle, l'aube du XX^{e} siècle fut témoin de l'émergence d'un capitalisme industriel international à une nouvelle échelle. La mécanisation ne se contenta pas d'affecter la société et les arts, mais elle contribua également à produire un armement technologique d'une efficacité inédite dans les précédents conflits. Les bombardements aériens, les fusils à tir rapide, les armes chimiques, le génocide et les bombes atomiques caractérisent les conflagrations mondiales que causèrent les deux guerres.

Le développement du nationalisme et de l'impérialisme au XIX^{e} siècle prit des proportions encore plus importantes avec l'apparition, un peu partout, de foyers de contestation, comme par exemple en Russie, où la révolution bolchevique de 1917 signifia la naissance du communisme et la fin de la monarchie absolue.

Cette course pour le pouvoir, combinée à une corruption des gouvernements et à de grandes rivalités entre eux, déclencha le premier événement marquant du siècle : la Première Guerre mondiale. La première guerre globale de 1914-18 entraîna une redistribution du pouvoir, provoquant l'effondrement des monarchies et préparant le terrain pour l'avènement de nouvelles puissances totalitaires à travers l'Europe et en Russie.

Avec la fin de la Première Guerre mondiale et le rejet des propositions de Wilson, incluant la création d'une Société des Nations, ou encore le refus de réconciliation entre l'Allemagne et le reste de l'Europe, le nationalisme étendit son emprise inexorable sur l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne.

Le 24 octobre 1929, ou *Black Thursday* (jeudi noir), la bourse américaine s'effondra, causant un effondrement économique international : le monde endura la Grande Dépression jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. Au cours de ces pénibles années de récession, la situation économique et sociale difficile rendit les pays vulnérables à l'émergence du fascisme. Tandis que le New Deal de Roosevelt fournissait du travail et insufflait une énergie nouvelle dans le monde de l'art américain, grâce au mécénat d'état garanti par le *Federal Art Project*, dans l'Allemagne d'Hitler on détruisait les œuvres d'art dit « dégénéré ». Pour l'Allemagne Nazi ainsi que pour les autres régimes totalitaires de l'époque, l'Art n'était qu'un instrument de propagande.

La Première Guerre mondiale devait être « la guerre censée mettre fin à toutes les guerres », mais lorsque les troupes allemandes envahirent la Pologne en 1939, l'humanité se retrouva plongée au cœur de la Seconde Guerre mondiale, le conflit le plus gigantesque et le plus meurtrier de l'histoire.

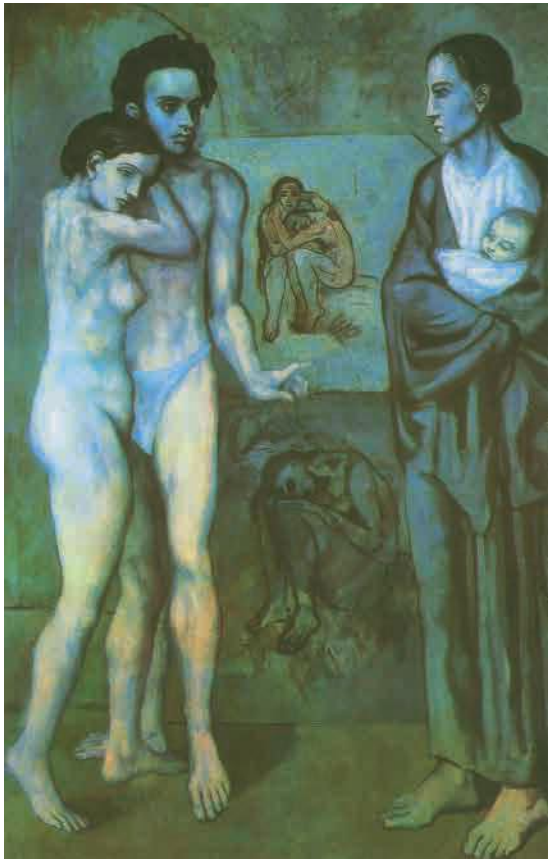
La Seconde Guerre mondiale prit fin avec la capitulation de l'Allemagne et le largage d'une bombe atomique sur le Japon. Le traumatisme de la guerre causa un partage des forces à travers le globe : le monde d'après 1945 était bien différent. En effet, l'Europe perdit progressivement toutes ses colonies et ainsi sa présence par delà les océans. Pendant les années de l'après-guerre, les nations assistèrent à la naissance de deux superpuissances radicalement opposées, les Etats-Unis, incarnant l'esprit du capitalisme, et ses alliés d'une part, et l'Union soviétique, l'état communiste, et ses propres alliés de l'autre. Les deux parties coexistèrent dans un conflit déclaré, bien que limité, que l'on appela la Guerre froide, se manifestant plusieurs fois par des débordements de violence armée, comme la guerre du Vietnam (de 1957 à 1975), symbole de cet antagonisme entre les Etats-Unis capitalistes et l'Union soviétique communiste. Graduellement, la Guerre froide céda le pas à la Détente, jusqu'au moment où l'Union soviétique s'effondra en 1991, mettant un terme au communisme en tant que modèle globalisant.

Les guerres changèrent donc la face du monde mais elles imposèrent également une évolution des mentalités. Pendant que les hommes étaient mobilisés sur le front pendant la Première Guerre mondiale, les femmes s'affranchissaient de plus en plus. Tout au long du siècle, elles se battirent pour l'amélioration de leur condition à travers l'art et la littérature féministes. L'émancipation des femmes du modèle patriarcal traditionnel s'accompagna d'une libération du comportement social et sexuel. Au milieu du XX^{e} siècle, tous les niveaux de la société connurent d'importants bouleversements. Aux USA, le mouvement des Droits Civils accorda de nouveaux droits aux noirs, mettant progressivement fin à la ségrégation. Globalement, les esprits évoluaient.

La destruction radicale de vies humaines et des structures sociales engendra un important sentiment d'aliénation dans la société : on commença à croire que la civilisation en elle-même constituait un danger. L'idée des Lumières, selon laquelle l'humanité était perfectible, semblait complètement déplacée et obsolète au vu des horreurs de la guerre mécanique et des génocides. Les artistes se tournèrent vers des concepts déstabilisants et cherchèrent à renverser les idéaux classiques.

740. Claude Monet, 1840-1926, Français. *Le Parlement de Londres*, 1900-1901. Huile sur toile, 81 x 92 cm. Musée des Beaux-Arts de Lille. Impressionnisme

741



742

743

744

745

741. Gustav Klimt, 1862-1918, Autrichien. *Portrait d'Emilie Flöge*, 1902. Huile sur toile, 181 x 84 cm. Historisches Museum, Vienne. Art Nouveau

742. Pablo Picasso, 1881-1973, Espagnol. *La Vie*, 1903. Huile sur toile, 196,5 x 128,8 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland. Cubisme

743. Pierre Bonnard, 1867-1947, Français. *La Sieste*, 1900. Huile sur toile, 109 x 132 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. Nabis

744. Claude Monet, 1840-1926, Français. *Les Nymphéas*, 1903. Huile sur toile, 81,5 x 101,5 cm. Art Institute, Dayton. Impressionnisme

745. Paul Cézanne, 1839-1906, Français. *La Montagne Sainte-Victoire, Vue de Lauves*, 1904. Huile sur toile, 70 x 92 cm. Museum of Art, Philadelphia. Post-Impressionnisme

746

747

746. Maurice Denis, 1870-1943, Français. *Hommage à Cézanne*, 1900. Huile sur toile, 180 x 240 cm. Musée d'Orsay, Paris. Symbolisme

En 1901, Denis exposa au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts une grande toile Hommage à Paul Cézanne *(1900, Musée d'Orsay, Paris) qui apparut comme le manifeste de l'art nouveau. Denis s'y était représenté en grandeur nature en compagnie de Redon, Sérusier, Bonnard, Roussel, Vuillard, Vollard, réunis autour d'une nature morte du grand peintre que peu connaissaient alors. Les Nabis éprouvaient une admiration sincère pour Cézanne, et Denis fut l'un des premiers à propager et à interpréter son œuvre, bien que sa propre peinture lui doive bien peu. Denis est beaucoup plus lié à Gauguin, et le restera après la période de vénération du Talisman. D'ailleurs, la nature morte de Cézanne sur le chevalet appartenait à Gauguin, ce que les initiés n'étaient pas sans savoir.*

747. Paula Modersohn-Becker, 1876-1907, Allemand. *Fille à la trompette dans une forêt de bouleaux*, 1903. Huile sur toile. Paula Modersohn-Becker Museum, Brême. Expressionnisme

748. Théo van Rysselberghe, 1862-1926, Belge. *La Dame en blanc*, 1904. Huile sur toile. Musée d'Art Moderne et Contemporain, Liège. Néo-Impressionnisme

749. Gustav Klimt, 1862-1918, Autrichien. *Île sur l'Attersee*, 1901. Huile sur toile, 100 x 100 cm. Collection privée. Art Nouveau

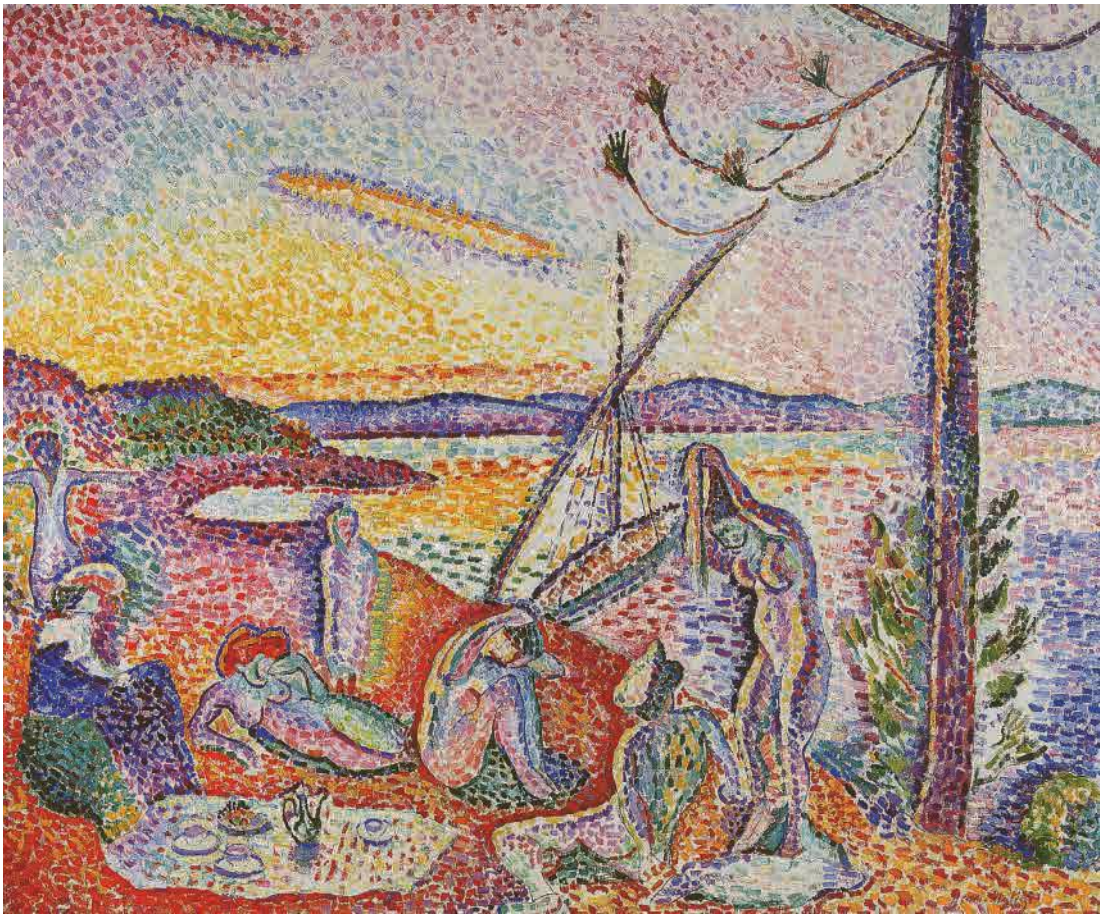
750. Franz von Stuck, 1863-1928, Allemand. *Combat pour une femme*, 1905. Huile sur toile, 90 x 117 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Symbolisme/Expressionnisme

748

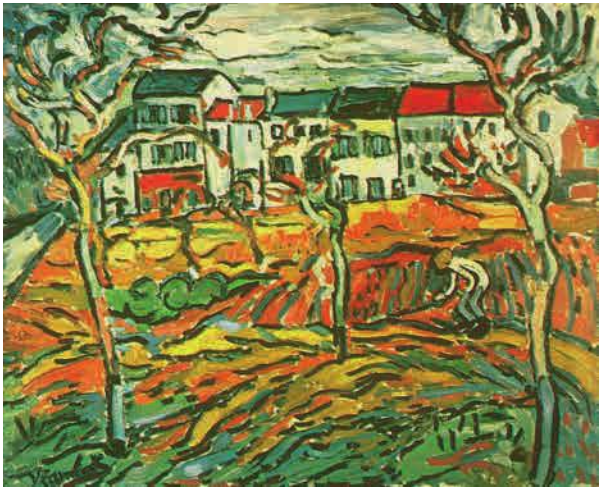
749

750

751



752

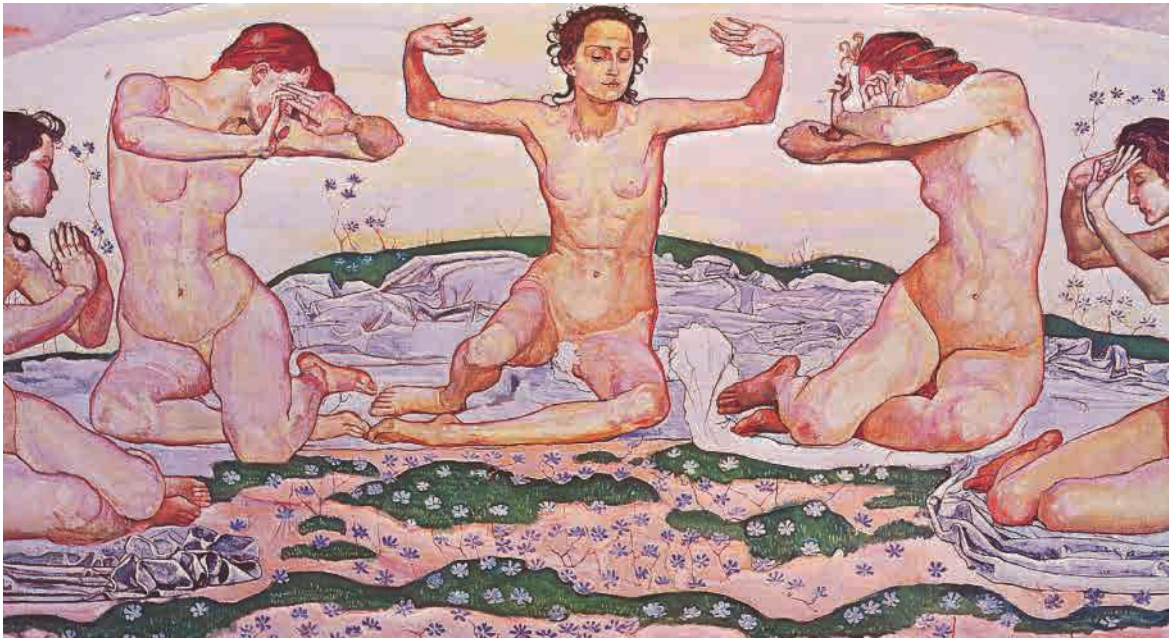


751. Henri Matisse, 1869-1954, Français. *Luxe, calme et volupté,* 1904-1905. Huile sur toile, 98,5 x 118,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Fauvisme

Matisse a peint ses premiers tableaux Fauves dans le sud de la France. Elève de Gustave Moreau à l'école des Beaux-Arts, Matisse rencontre Dufy et Rouault dans l'atelier du Maître.

C'est un sentiment d'harmonie qui se dégage de cette image. Ici, Matisse est en quête de la beauté idéale et c'est pourquoi il choisit l'eden méditerranéen de la baie de Saint-Tropez. Il perpétue ainsi une tradition instaurée par Poussin et Puvis de Chavanne, où des personnages expriment leur joie dans un décor intemporel. La peinture révèle une technique néo-impressionniste dans les petits coups de pinceau, inspirés par Signac.

752. Maurice de Vlaminck, 1876-1958, Français. *Maisons à Chatou*, vers 1905. Huile sur toile, 81,3 x 101,6 cm. The Art Institute of Chicago. Fauvisme



753

754

753. Ferdinand Hodler, 1853-1918, Suisse. *Le Jour*, 1904-1906. Huile sur toile, 163 x 358 cm. Kunsthaus, Zurich. Art Nouveau

754. André Derain, 1880-1954, Français. *Le Séchage des voiles*, 1905. Huile sur toile, 82 x 101 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Fauvisme

755

756

755. André Derain, 1880-1954, Français. *Hyde Park*, vers 1906.
Huile sur toile, 66 x 99 cm. Musée d'Art Moderne, Troyes. Fauvisme

756. Albert Marquet, 1875-1947, Français. *Le 14 juillet au Havre*, 1906.
Huile sur toile, 81 x 65 cm. Musée Léon Alègre, Bagnols-sur-Cèze. Fauvisme

757. Henri Matisse, 1869-1954, Français. *Jeu de boules*, 1908. Huile sur toile, 115 x 147 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Fauvisme

En 1908, Matisse crée le *Jeu de boules*, où il se posa pour but de résoudre deux problèmes : celui de la généralisation décorative et de la concentration de la couleur – bleue, verte, et jaune-ocre – ainsi que ceux de bâtir sur la surface de la toile une construction équilibrée qui ait pour base le triangle classique. Matisse introduisit dans la pyramide ainsi dessinée des lignes courbes à la fois laconiques et dynamiques, capables de résoudre le problème de l'équilibre dans un tableau représentant des figures en mouvement.

757

Henri Matisse
(Le Cateau-Cambrésis, 1869 – Nice, 1954)

« Le fauvisme, c'est quand il y a du rouge », avait dit un jour Henri Matisse, exprimant ainsi brièvement sa compréhension de ce courant. Durant tout le XXe siècle, les contemporains du peintre et les chercheurs se sont tellement appliqués à lui attribuer le titre de chef de file du mouvement, que très souvent son art se trouva transformé en modèle où l'on devait puiser le plus exactement possible les traits les plus caractéristiques du fauvisme. Cependant, Matisse lui-même non seulement n'a jamais prétendu à ce rôle de chef de groupe, mais ne put jamais répondre à la question de ce que le courant représentait en réalité.

En 1891, Matisse entra à l'académie Julian, gagnant simultanément sa vie en donnant des leçons de droit. En 1892, il abandonna les cours d'Adolphe William Bouguereau à l'Académie pour s'inscrire aux Beaux-Arts dans l'atelier de Gustave Moreau. C'est aux Beaux-Arts qu'il fit la connaissance de Marquet et le persuada de suivre son exemple et de venir le rejoindre chez Moreau. Peu à peu, une communauté de peintres se forma, communauté qui surmonta toutes les épreuves de la vie. Y prenaient part tout d'abord les trois « M » : Matisse, Marquet et Manguin, puis Rouault, Camoin et Valtat ; et enfin Friesz, qui fréquentait l'atelier de Léon Bonnat (séparé de celui de Moreau par un couloir), auquel Dufy vint se joindre plus tard. A partir de 1901, Matisse et ses amis figurèrent comme exposants au Salon des Indépendants ainsi que chez Berthe Weill. En 1903, ils participèrent à la création du Salon d'automne. En 1905, un seul regard de Vauxcelles, que celui-ci jeta sur leurs œuvres exposées au Salon d'automne, suffit pour qu'apparaisse le terme de « fauves ».

Le scandale du Salon d'automne de 1905 rendit Matisse célèbre. En 1917-1918, il fréquenta beaucoup Renoir, installé sur la Côte d'Azur, qui resta toujours pour lui un maître incontestable. La peinture de Matisse datant des années 1897-1901 révèle déjà l'assimilation des traditions de ses prédécesseurs, depuis les impressionnistes jusqu'à Cézanne, c'est-à-dire de tout ce qui devait être appris et compris en dehors des murs de l'école. Cette assimilation a commencé soit peu avant la mort de Gustave Moreau, soit tout de suite après que Matisse ait abandonné son atelier. Après avoir visité les deux expositions d'art musulman organisées à Paris en 1903 et à Munich en 1910, il trouva de quoi s'y inspirer. La première de ces deux expositions ainsi que les voyages que Matisse effectua en Afrique du Nord, apportèrent dans sa peinture des objets orientaux concrets plutôt que des innovations picturales. Le caractère décoratif de ces objets contribuait à rendre l'espace de ses tableaux plus plat et laconique.

Toute une vie sépare ces dernières œuvres de la jeunesse « fauve » de Matisse. Mais malgré tout, elles restent fidèles au fauvisme qui marqua ainsi toute la création du peintre et que lui-même a si bien défini comme le « courage de retrouver la pureté des moyens. »

758

759

758. Henri Matisse, 1869-1954, Français. *Femme à la fenêtre*, 1905.
Huile sur toile, 32 x 30 cm. Collection privée. Fauvisme

759. Max Liebermann, 1847-1935, Allemand. *Papagaienallee, Amsterdam*, 1904.
Huile sur toile, 88,1 x 72,5 cm. Kunsthalle, Brême. Impressionnisme

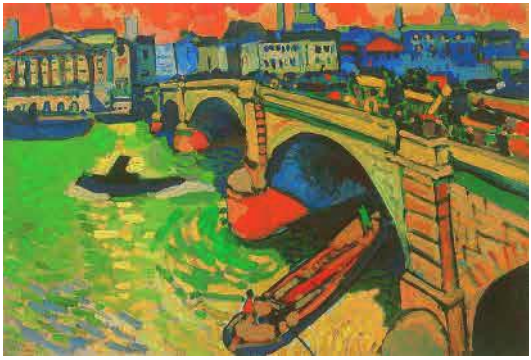
760

760. Maurice de Vlaminck, 1876-1958, Français. *Vue sur la Seine*, 1905-1906. Huile sur toile, 54,5 x 65,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Fauvisme

La Vue de la Seine *(vers 1906, musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) représente la rive du fleuve près du pont de Chatou. Vlaminck aimait beaucoup travailler dans les environs avant de s'installer à Bougival. Le paysage évoque celui d'Auguste Renoir (*Bateliers de Chatou*, 1879, National Gallery, Washington), peint au même endroit. La composition de Vlaminck est cependant beaucoup plus paisible : construite d'après les lignes presque parallèles du rivage et du bateau, elle est totalement dénuée d'un premier plan animé de personnages. La virgule rouge du bateau flamboie au centre de la toile sur le fond du fleuve vibrant de ses rayures verticales bleues, rouges, blanches et ocres ; les taches rouges du rivage font écho à la mélodie principale tandis que les reflets rouges sur la toile blanche la reprennent encore une fois, mais de façon plus assourdie. Le dessin n'est tracé que dans les grandes lignes, les contours des arbres et des maisons sont généralisés à l'extrême, celui de la voile est invraisemblable bien que Vlaminck soit un sportif fin connaisseur de bateaux ! Tout converge vers un seul objectif : augmenter la force expressive de la couleur pour obtenir une sensation de joie de vivre et de force vitale. Il faut avoir l'énergie de Vlaminck pour être en mesure d'appliquer la couleur pressée à même le tube, sans mélange, de sorte qu'après plusieurs dizaines d'années, le tableau dégage toujours la même impatience, la même trépidation que le peintre avait lui-même éprouvée. Le pinceau glisse avec vivacité et liberté tantôt recouvrant d'ocre le feuillage des peupliers, tantôt laissant sur le ciel des bandes de couleur, de forme, de direction et de dimension différentes et appliquées de manière libre et, semble-t-il, négligée. Dans cette mosaïque de couleurs à l'apparence désordonnée, le rouge prédomine, articulant l'ensemble de l'œuvre, et est intensifié par la seule tache de vert intense et par la voile dont la blancheur retentit triomphalement au milieu de ces couleurs vives. Sous la couche supérieure, on aperçoit nettement une série de bandes horizontales : Vlaminck était tellement impatient d'utiliser une nouvelle fois sa toile, qu'il raclait souvent sa peinture ou, comme il le prétendait, l'essuyait avec de l'herbe pour en commencer une autre aussitôt.*

761

762



761. Kees van Dongen, 1877-1968, Néerlandais. *La Danseuse rouge*, 1907.
Huile sur toile, 99,7 x 81 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Fauvisme

La Danseuse Rouge, *qui fut acquise en 1919 par Riabouchinski à l'exposition organisée par la revue* La Toison d'or *à Moscou, peut servir d'étendard, non seulement de la peinture du jeune van Dongen, mais également de tout le mouvement Fauve. Une diagonale partage nettement la toile en deux parties dont l'une semble flamber d'un feu vif rouge-orange. Sur le fond ocre le peintre a appliqué des touches libres et grossières de forme et de dimensions différentes qui suivent le mouvement dynamique de la jupe. La toute petite tache verte sur la jarretière blanche témoigne de l'intérêt évident que van Dongen portait aux effets de couleur. Toutefois, ce n'est qu'une nuance picturale très légère tout comme l'est l'ombre verte qui tombe sur le visage de la danseuse. Le flamboiement du rouge ne nécessite aucun renfort, il naît de la liberté de la facture et de l'intensité de la couleur pure. La couleur joue ici un rôle décisif : elle détermine simultanément le contour, le mouvement et l'espace. Les lignes courbes de la jupe contrastent avec les contours schématisés du visage, du cou et de l'épaule. La ligne, au sens graphique du terme, n'existe pas. S'y substitue une déclinaison de couleurs partant de la figure à l'arrière-plan, et créant une impression de profondeur en rupture avec la planéité du support.*

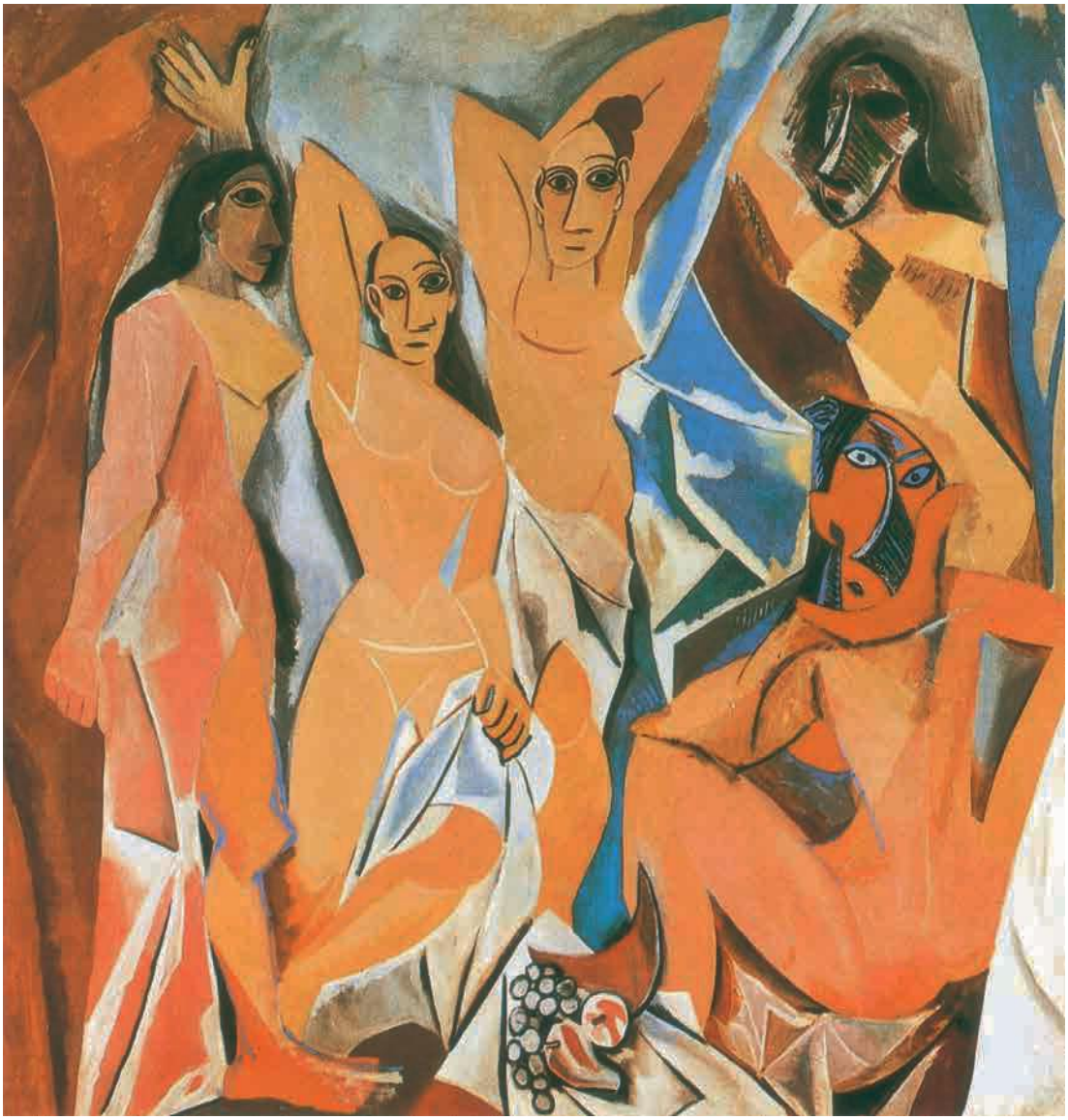
Peinte ainsi, La Danseuse rouge *se rapproche du tableau* Madame Modjesco, soprano *(1908, Museum of Modern Art, New York) dans lequel un critique perçu une nouvelle manière préfigurant l'art de l'affiche.*

763

762. André Derain, 1880-1954, Français. *London Bridge*. Huile sur toile, 66 x 99,1 cm. The Museum of Modern Art, New York. Fauvisme

Recourant à la technique du divisionnisme, Derain emploie une gamme de couleurs sophistiquée. Le peintre travaille sur les couleurs complémentaires pour définir l'espace et la profondeur de la peinture.

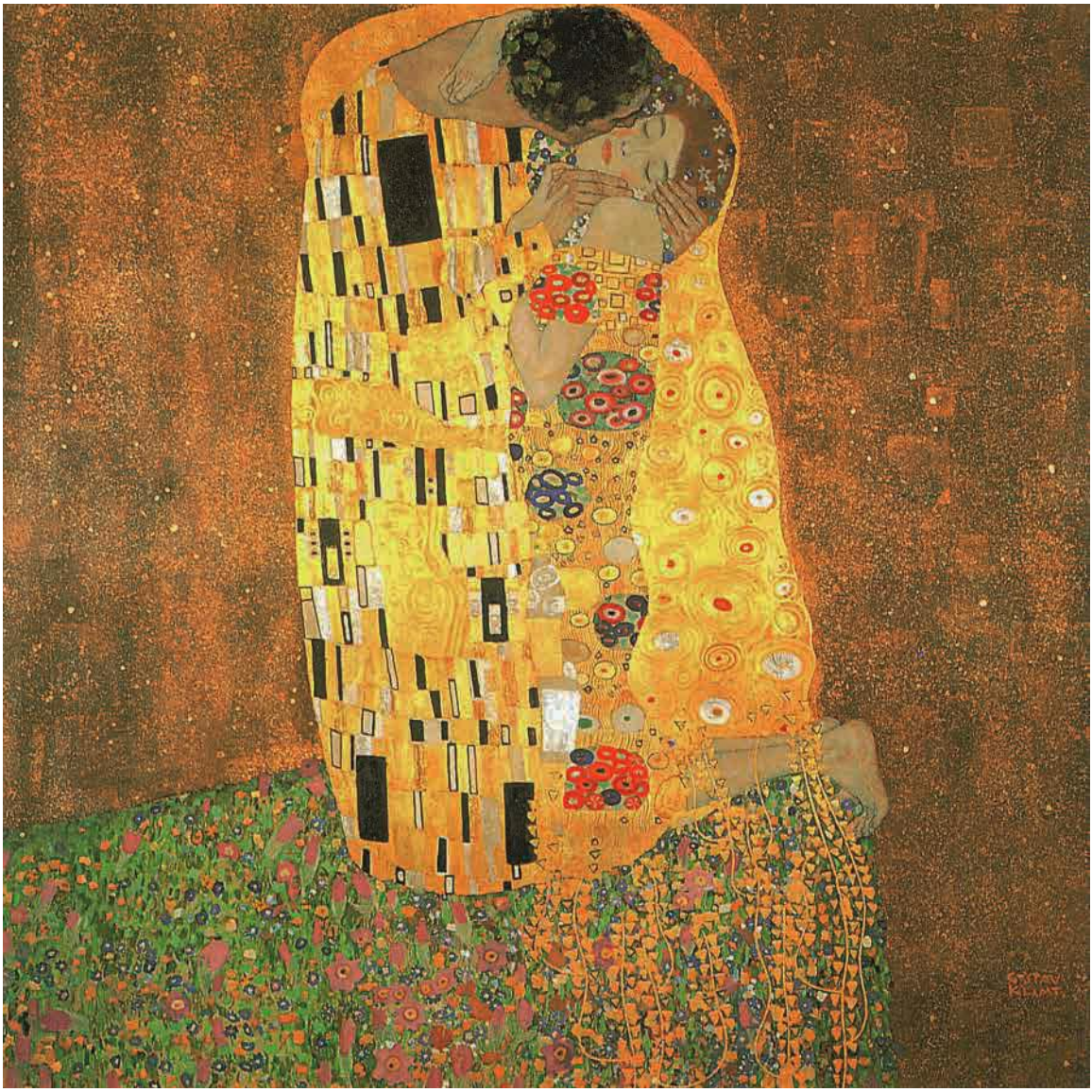
763. Paula Modersohn-Becker, 1876-1907, Allemand. *Autoportrait avec collier d'ambre*, 1906. Huile sur panneau de bois, 61,5 x 30,5 cm.
Museum Folkwang, Essen. Expressionnisme



764

764. Pablo Picasso, 1881-1973, Espagnol. *Les Demoiselles d'Avignon*, 1906-1907. Huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York. Cubisme

Trente ans avant de peindre son chef-d'œuvre Guernica, *Picasso montra un intérêt précoce pour le cubisme. L'exposition consacrée à « l'art nègre » à Paris en 1906 eut un énorme impact sur l'artiste et en 1907, impressionné par les yeux en amande et les visages allongés des masques africains, il revint sur une œuvre récente et repeignit les visages de ses cinq personnages (surtout les deux sur la droite). Ces formes nouvelles inspirées des masques, associées à son désir d'abstraction et exposées simultanément sous de multiples points de vue, eurent pour résultat cette œuvre capitale, qui fit passer l'artiste de sa période africaine à sa période la plus significative et la plus pure, le cubisme. Cette forme d'art inédite confrontera l'artiste à des défis qui l'obsèderont des années durant. Les paysages de Cézanne, dans des œuvres comme son* Garçon à la veste rouge *(1893-1895), ou encore ses déclinaisons sur le thème des* Baigneurs *influencèrent Picasso dans sa manière de présenter ses personnages en perpétuel mouvement au moyen de surfaces anguleuses. Le mot « Avignon » du titre est une référence à une rue du quartier chaud de Barcelone et non pas à la célèbre ville française. A l'origine, Picasso avait peint des hommes (marins et étudiants) dans ses premières esquisses. Ils ont été évacués par la suite de sorte que la place de l'intrus soit maintenant dévolue au spectateur.*



765

765. Gustav Klimt, 1862-1918, Autrichien. *Le Baiser*, 1907-1908. Huile sur toile, 180 x 180 cm. Österreichische Galerie, Vienne. Art Nouveau

Le Baiser *de Klimt de 1908, qui deviendra son tableau le plus connu, fut précédé de deux autres célèbres versions du sujet par Rodin et Munch. Tous trois montrent une préoccupation pour l'érotisme et les relations troublées et troublantes entre hommes et femmes, caractérisant le début du siècle dans la culture occidentale.* Le Baiser *de Klimt est moins pessimiste, moins misogyne que la masse de chair humaine en fusion de Munch, et moins prétentieux que le couple d'amants de marbre héroïquement nus de Rodin.*

Des trois cependant, l'image de Klimt est la plus sexuellement explicite, par l'utilisation d'ornements érotiquement et symboliquement chargés. Un espace fermé « féminin » est habité par les amants enlacés dont les silhouettes jointes évoquent une forme phallique, des flots d'ornements suggestifs s'écoulent vers le coin intérieur droit de l'image indiquant un moment d'extase qui vient de s'achever.

En dépit du traitement assez direct d'un thème sexuel par Klimt, Le Baiser, *par ses qualités décoratives somptueuses, devait avoir un aspect d'une beauté rassurante à côté des œuvres sévèrement expressionnistes de Schiele et de Gerstl qui furent exposées en même temps au Kunstschau de Vienne en 1908. Pour une fois, le travail de Klimt fut reçu avec enthousiasme et fut acheté directement lors de l'exposition par l'Etat autrichien.*

Félix Vallotton
(Lausanne, 1865 – Paris, 1925)

« Le Nabi étranger » se distinguait des autres membres du groupe non seulement par son origine étrangère mais aussi par son style différent, si bien que certains spécialistes estimaient que son appartenance au groupe n'était que purement formelle.

A l'âge de seize ans, Vallotton étonne ses maîtres lausanniens par l'assurance de son trait dans une étude de tête de vieillard. Rapidement, il s'installe à Paris.

En 1895, lorsqu'il expose au Salon des artistes français, Vallotton attire l'attention de quelques critiques. Cependant, dès cette époque, les peintres d'avant-garde qui luttent pour l'affirmation du principe pictural et la libération de la couleur qualifient son œuvre de rétrograde. Pour Signac, qui haïssait les plans unis et qui faisait « éclater » la surface de sa toile par des touches séparées, le travail de Vallotton est à l'opposé de tout ce qui était issu de l'impressionnisme. Mais le jeune Suisse, arrivé à Paris à l'époque où les impressionnistes attendaient encore d'être reconnus, les ignorait et ne voulait pas les connaître, il préférait aller au Louvre copier les tableaux d'Antonello de Messine, de Léonard de Vinci, de Dürer. La peinture de Vallotton est irremplaçable pour qui étudie la vie et le mode de vie de l'époque à laquelle elle fut conçue. L'exactitude des détails est indubitable. Les qualités formelles de ses tableaux, leur état d'esprit, cette âpreté et cette sécheresse un peu amère que l'on retrouve la plupart du temps distinguent Vallotton du reste de la pléiade des Nabis et de ses autres contemporains. Sa volonté d'objectivité, l'impartialité soulignée de son observation s'exprimant dans un dessin scrupuleusement exact et d'une facture assez impersonnelle relient les tableaux de Vallotton non seulement au naturalisme du XIX^{e} siècle, mais aussi aux courants du siècle suivant. Aussi l'intérêt pour l'œuvre de Vallotton s'accrut-il considérablement dans les périodes où s'intensifia l'objectivation de l'art, que ce soit dans les années vingt, avec leur matérialisme, ou dans les années soixante-dix, avec l'hyperréalisme et les autres tendances semi-naturalistes.

766

767

766. Emil Nolde, 1867-1956, Allemand. *Mer d'automne XI*, 1910. Huile sur toile, 73 x 88 cm. Kunsthaus, Zurich. Expressionnisme

767. Félix Vallotton, 1865-1925, Suisse. *Femme au chapeau noir*, 1908. Huile sur toile, 81,3 x 65 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Nabis

Le tableau Femme au chapeau noir *est sans aucun doute une parodie, combinant des éléments quasiment incompatibles : la position étonnante du personnage à moitié dévêtu et un visage sans expression couronné d'un chapeau sophistiqué. L'œil du peintre semble dépourvu de passion, et pourtant une touche personnelle transparaît dans son attitude à l'égard de la femme. Annette Vaillant fit remarquer que derrière les apparences calvinistes de Vallotton, se dissimulaient une sensualité étrange, proche de celle d'Ingres. Mais l'aspect intime du portrait est éclipsé par la moquerie, perceptible également dans la gamme des couleurs choisie, limitée ici, imitant les artisans du Salon.*

768

768. Valentin Serov, 1865-1911, Russe. *Portrait d'Ida Rubinstein*, 1910.
Tempera et craie noire sur toile, 147 x 233 cm.
Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Néo-Impressionnisme

On peut considérer le Portrait d'Ida Rubinstein *comme étant conforme aux exigences du nouveau style. La célèbre ballerine posait nue, et cela seul obligeait le peintre à écarter toute identification de l'image à la réalité. Serov ne cherchait pas à « représenter » Ida Rubinstein, il créait une image en utilisant les possibilités intarissables de représentation offertes par le modèle. En même temps, il associait le conventionnel au réel, aspect typiquement « moderne », et caractéristique de la quasi-totalité des portraits de Serov. Seules trois couleurs sont utilisées : le bleu, le vert et le brun, et ceci à leur état pur, sans nuances, ni mélanges. Chaque couleur est isolée et localisée. Rien ne définit l'espace où se trouve la figure : ni la couleur ni la composition, ni la perspective. Le modèle ne semble pas assis, mais plutôt étalé, aplati sur la toile, ce qui lui donne un aspect vulnérable contrastant avec l'extravagance et le caractère séducteur du personnage.*

Serov admirait Ida Rubinstein bien qu'il ait négligé les caractéristiques du personnage au profit d'une image idéalisée. Il n'en va pas de même pour bon nombre d'autres portraits d'un traitement à la limite du grotesque. Cette tendance atteint son apogée dans les toutes dernières années de la vie de l'artiste et plus particulièrement dans le Portrait de la princesse Orvola *(1911).*

Valentin Serov
(Saint Pétersbourg 1865 – Moscou 1911)

Parmi les « jeunes Ambulants » qui rejoignirent le Monde de l'Art, le portraitiste le plus brillant fut sans conteste Valentin Serov. Comme beaucoup de ses contemporains, il affectionnait la peinture de plein air, et certains de ses portraits les plus attrayants – *Jeune Fille aux pêches, Fillette dans la Lumière du Soleil* ou *En Été* – doivent leur côté naturel au décor ou aux jeux d'ombres et de lumière. En réalité, Serov considérait ces œuvres comme des études plutôt que des portraits, ce qui explique que le titre ne mentionne pas le nom du modèle. On sait cependant que *Jeune Fille aux pêches est Vera*, la fille du mécène Mamontov. Et dans *En Été*, c'est l'épouse de Serov elle-même qui est représentée. Serov fut un enfant précoce. Il commença à montrer des dispositions artistiques dès l'âge de six ans. A neuf ans, il fut envoyé à Paris chez Répine, qui devint son professeur et son mentor. Quand Répine revint en Russie, il emmena l'enfant avec lui et le fit travailler comme apprenti dans son atelier moscovite. Finalement, le maître l'envoya chez un autre professeur, Pavel Chistiakov. Cet homme, qui forma nombre de peintres du Monde de l'Art, allait d'ailleurs devenir un de ses amis intimes. Etant donné la longueur de la carrière de Serov, on ne s'étonnera guère de la diversité de son style et de ses thèmes de prédilection : des peintures mondaines de la haute société (avec le style grandiose de leurs costumes) aux portraits tout en finesse de jeunes enfants. Radicalement différente de toutes ses œuvres, la fameuse étude de nu de la danseuse Ida Rubinstein, peinte sur toile à la détrempe et au fusain, date de la fin de sa vie. Les premiers tableaux de Serov rappellent le style des impressionnistes français.

769

771

770

769. Marie Laurencin, 1883-1956, Français. *Visage de femme*. Huile sur toile marouflée sur carton, 35 x 27 cm. Musée Pouchkine, Moscou.

770. Alexeï von Jawlensky, 1864-1941, Russe. *Portrait du danseur Alexander Sakharov*, 1909. Huile sur toile. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. Expressionnisme

Un soir, juste avant une représentation, le danseur Alexander Sakharov rendit visite à son ami le peintre Alexeï von Jawlensky. Déjà maquillé et costumé, il avait une allure particulièrement androgyne. Alors, dans un élan de spontanéité – en moins d'une demi-heure paraît-il – Jawlensky produisit ce portrait extraodinaire, alerte, dynamique et inoubliable.

771. Kees van Dongen, 1877-1968, Néerlandais. *Femme au chapeau noir*, 1908. Huile sur toile, 100 x 81,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Fauvisme

La Femme au chapeau noir *est le fruit des méditations du peintre sur une beauté parfaite, n'appartenant qu'au monde des rêves. Le chapeau à bord large et le manteau vert du modèle le situent hors du temps et l'éloignent du domaine des choses matérielles. Les contours sont adoucis, le fond à peine vibrant est lumineux. La masse verte, tout comme la grande tache noire du chapeau, ne font que contribuer à rendre encore plus doux et lumineux les tons roses du visage sur lequel se détachent de grands yeux noirs. C'est précisément à cette époque que l'on posait les fondements d'une idéalisation escomptée par les commanditaires qui s'adressaient à van Dongen.*

772. Natalia Goncharova, 1881-1962, Russe. *Rue à Moscou*, 1909. Huile sur toile, 65 x 79 cm. Collection privée. Primitivisme

Le Douanier Rousseau (Henri Rousseau)
(Laval, 1844 – Paris, 1910)

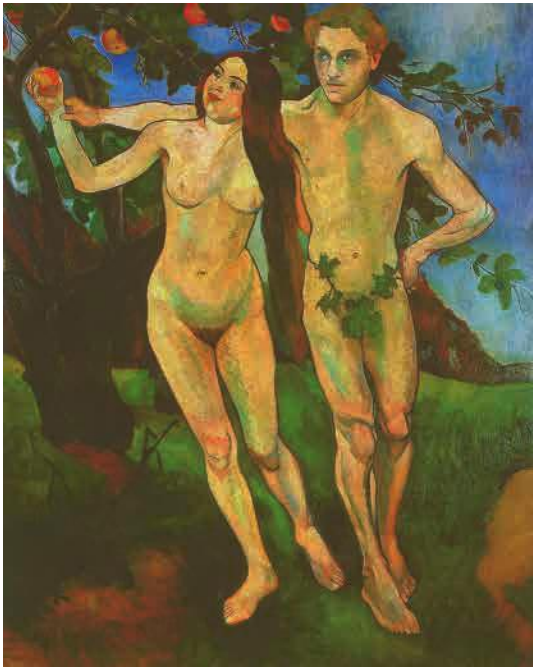
Les galeries marchandes à Paris fleurissant, on créa en 1884, le Salon des Indépendants. Cette exposition sans jury fut organisée pour ceux qui étaient ou se considéraient professionnels - alors très nombreux -, mais qui ne pouvaient satisfaire les critères des salons officiels. C'est lors d'un des Salons des Indépendants qu' Henri Rousseau créa la surprise. Rousseau occupait un poste à l'octroi de Paris, à Vanves. A ses moments libres, il peignait des toiles, tantôt sur la commande de ses voisins, tantôt en guise de paiement pour de la nourriture. Chaque année, de 1886 à sa mort en 1901, il exposa ses toiles au Salon des Indépendants. Là, il se présentait sans savoir-faire professionnel, mais avec le fier sentiment d'être peintre et d'avoir le droit de rivaliser avec n'importe quelle autorité. Rousseau est un des premiers de sa génération à s'être rendu compte de l'arrivée d'une nouvelle époque de liberté dans l'art, y compris celle de pouvoir accéder au rang de peintre, et ce, indépendamment de la manière de peindre et du niveau de formation artistique.

Les œuvres du Douanier Rousseau aidèrent d'autres peintres, peut-être moins talentueux mais tout aussi originaux, à être remarqués et appréciés d'un public qui apprit à voir l'art d'une façon nouvelle. Avec lui, apparaît toute une série de découvertes. Désormais, qu'elles soient naïves ou primitives, les œuvres d'art étaient partout et il y aurait toujours un regard d'artiste pour les révéler.

773

772

774



773. Le Douanier Rousseau (Henri Rousseau), 1844-1910, Français. *La Muse inspirant le poète (Portrait de Guillaume Apollinaire et Marie Laurencin)*, 1909. Huile sur toile, 131 x 97 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Art Naïf

774. Suzanne Valadon, 1865-1938, Français. *Adam et Eve*, 1909. Huile sur toile, 162 x 131 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Post-Impressionnisme

775

776

775. Henri Matisse, 1869-1954, Français. *Conversation*, 1908-1912.
Huile sur toile, 177 x 217 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Fauvisme

776. Georges Braque, 1882-1963, Français. *Maisons à l'Estaque*, 1908.
Huile sur toile, 73 x 60 cm. Kunstmuseum, Berne. Cubisme

Georges Braque
(Argenteuil-sur-Seine, 1882 – Paris, 1963)

Georges Braque fit ses études à Paris, après avoir passé son enfance au Havre. Il fréquenta l'Académie Humbert où il rencontra Marie Laurencin et Francis Picabia. Son style évolua et s'orienta vers le fauvisme, influencé par Matisse et Derain. De retour de Marseille, il exposa six peintures au Salon des Indépendants. Les expositions des œuvres de Cézanne et de Picasso changèrent définitivement sa vie, surtout les *Demoiselles d'Avignon*. Les deux peintres travaillèrent en commun à l'élaboration du cubisme. Leur collaboration durera de 1907 à 1914. En 1912, ils commencèrent à réaliser des collages. Après les paysages, Braque fut résolument attiré par les natures mortes qu'il trouvait plus concrètes, presque tactiles disait-il. Son art se fit de plus en plus abstrait, incarnant la face hermétique du cubisme analytique. Ses objets étaient plus colorés. Il peignit plusieurs séries de guéridons, tables, cheminées, nappes, ateliers etc. Son thème ultime fut un oiseau, comme s'il souhaitait échapper au monde inerte qu'il avait créé au cours de toutes ces années.

777

778

777. Pierre Bonnard, 1867-1947, Français. *La Glace du cabinet de toilette*, 1908. Huile sur toile, 125 x 110 cm. Musée Pouchkin, Moscou. Nabis

C'est une œuvre des plus séduisantes du point de vue de son harmonie picturale. La toile appartient à la fois à plusieurs genres : nature morte, nu, portrait et intérieur. La création d'une telle œuvre exigea de l'audace mais aussi la grande expérience que le peintre avait acquise en vingt ans de travail. Les toutes premières natures mortes peintes par Bonnard en 1888, c'est-à-dire à l'époque de son apprentissage, étaient encore très loin de traiter des problèmes spatiaux aussi complexes. Le contraste entre les deux femmes, l'une vêtue et l'autre dévêtue, est empreint d'ironie propre à Bonnard. La nature morte comprend un objet insolite : la glace. Ce motif est souvent présent dans les tableaux des maîtres anciens, surtout dans les natures mortes genre vanitas qui évoquent la brièveté de la vie et la vanité humaine. En plus du miroir, on y voit parfois une statuette représentant une femme à demi dévêtue personnifiant l'art. Cependant, dès le XVIIIe siècle, ce genre de symbolique figurative perdit son sens initial. Les impressionnistes, dont l'art marqua directement Bonnard, se détournèrent de ce type de natures mortes. Le principe de composition de La Glace du cabinet de toilette *fut élaboré par Bonnard bien avant 1908. En 1894, il peignit le tableau* Tasse de café *qui représente une jeune fille assise à table, tenant dans ses mains une tasse. Un an après, en 1895, Bonnard reçut la commande de décorer la salle de bain et le salon d'un hôtel particulier. Il s'ensuivit un cycle de grisailles et de sanguines figurant des nus féminins, dans lesquels s'est nettement manifestée l'influence de Degas.*

778. Vassily Kandinsky, 1866-1944, Russe. *Improvisation II*, 1910. Huile sur toile. Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Abstraction lyrique/Der Blaue Reiter

779

779. Mikhaïl Larionov, 1881-1964, Russe. *Pain*, vers 1910. Huile sur toile, 102 x 84 cm. Collection privée, Paris. Rayonnisme

Une pyramide formée de pains ronds et oblongs occupe la totalité de la surface d'une toile monumentale. Le poète Maximilien Volochine, après avoir visité l'exposition « Le Valet de Carreau », fin 1910, notait « Larionov est le plus naïf et le plus spontané de tous les » valets. « Sa toile Pains *n'est rien de plus que du pain : du bon pain bien boulangé qui aurait constitué le bonheur de n'importe quelle boulangerie s'il était représenté sur une enseigne en fer-blanc. » Tout en s'inspirant de l'enseigne, Larionov ne se contente pas de l'imiter. Sa manière d'aborder le sujet est toute différente : grave et sérieuse chez le peintre d'enseigne, elle devient ironique et pleine d'humour chez Larionov.*

780

781

781. Vladimir Tatlin, 1885-1953, Russe. *Le Matelot*, 1911-1912. Tempera sur toile, 71,5 x 71,5 cm. Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Constructivisme

Tatlin est le fondateur du constructivisme. En 1917, après la révolution d'octobre, il fut chargé de concevoir le monument dédié à la Troisième Internationale, une gigantesque tour en spirale faite d'acier et de verre. Trente et un ans plus tard, le gouvernement soviétique le déclara « ennemi du peuple ».

780. Henri Matisse, 1869-1954, Français. *La Musique*, 1910.
Huile sur toile, 260 x 389 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Fauvisme

En 1909, Matisse reçut de la part de Chtchoukine la commande pour son hôtel particulier de deux panneaux décoratifs : La Danse *et* La Musique. La Musique *est inséparable de* La Danse *et présente le rythme fougueux qui, dans* La Danse, *se communiquait à chaque visiteur lorsque celui-ci franchissait le palier du premier étage. Mais au second, il se trouvait subitement apaisé par le calme émanant de l'autre panneau. Dans* La Musique en effet, *la ligne d'horizon est plus haute, ce qui attribue du poids à la surface verte ; la construction se simplifie jusqu'à un schéma primitif ; la toile est traversée par une diagonale que forment les figures oranges limitées par deux verticales.*

Dans son objectif d'atteindre la limite du laconisme, Matisse faisait des changements directement sur la toile sans esquisses préalables. Et le changement d'un seul élément du rapport des taches de couleurs rendait simultanément La Musique *statique et* La Danse *dynamique.*

782. Oskar Kokoschka, 1886-1980, Autrichien. *Adolf Loos*, 1909.
Huile sur toile, 74 x 91 cm. Neue Nationalgalerie, Berlin. Expressionnisme

Les plus grandes réalisations de Kokoschka dans les années d'avant-guerre sont sans aucun doute ses portraits. Ceux-ci comptent parmi les plus grandes créations, non seulement de l'expressionnisme, mais de l'histoire de l'art en général. Dans le monde germanique, du moins jusqu'à l'arrivée d'Otto Dix, seuls les portraits de Lovis Corinth égalaient la capacité de Kokoschka à révéler la nature profonde de ses modèles. Cependant, même dans son extraordinaire tableau de l'aristocrate esthète, le comte Keyserling, par exemple, Corinth ne fait qu'ébaucher ce qui devint la raison d'être de Kokoschka. L'architecte Adolf Loos, ami, bienfaiteur et mentor de Kokoschka, semble avoir instinctivement reconnu chez le jeune artiste une capacité unique à faire ressortir les traits les plus essentiels d'un individu (et donc les plus énigmatiques). Il encouragea Kokoschka, même si celui-ci n'avait réalisé quasiment aucun portrait jusque-là, et que sa formation s'était déroulée principalement dans les arts appliqués. Loos croyait avec une telle ferveur dans le don de Kokoschka pour le portrait que, non seulement il lui procura toute une série de riches modèles, mais il lui donna en plus la garantie (bien qu'il pût à peine se le permettre) d'acheter personnellement tout portrait qui se verrait rejeté.

782

783

783. George Wesley Bellows, 1882-1925, Américain.
Combat de boxe à Sharkey's, 1909. Huile sur toile, 92,1 x 122,6 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland. Ashcan School

L'artiste est considéré comme appartenant au courant réaliste de la Ashcan School, bien qu'il n'ait jamais compté parmi ses membres fondateurs. L'observation par Bellows de la vie quotidienne des gens ordinaires, sans le moindre commentaire sur le contexte de l'agitation sociale de son temps, se retrouve dans son chef-d'œuvre, qui, à lui seul, le qualifierait comme membre du mouvement à part entière. Le spectateur est placé près du ring, au milieu d'un public exclusivement masculin. Il est légèrement surélevé ce qui ne le protège pas du vacarme de la scène. L'artiste parvient à saisir l'événement et l'atmosphère dans toute sa dimension, pas uniquement le moment spontané. La corde supérieure du ring est placée de manière judicieuse, de sorte qu'elle n'empêche pas le spectateur de voir le personnage central.

784

785

784. Le Douanier Rousseau (Henri Rousseau), 1844-1910, Français. *Combat du tigre et du taureau*, 1908-1909. Huile sur toile, 46 x 55 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Art Naïf

785. Albert Marquet, 1875-1947, Français. *Port à Honfleur*, vers 1910. Huile sur toile, 65 x 81 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Fauvisme

786

787

786. Fernand Léger, 1881-1955, Français. *Nus dans la forêt*, 1909-1910. Huile sur toile, 120 x 170,2 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Purisme/Cubisme

D'après Léger, ces personnages sont « une bataille de volumes » qui se chevauchent et dont le rythme syncopé, unifié par la lumière froide, est « aux antipodes de l'impressionnisme ». Dans une certaine mesure, cette œuvre est une anticipation du futurisme italien.

787. André Lhote, 1885-1962, Français. *Paysage avec maisons*. Huile sur toile, 65 x 50 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Cubisme

788

788. Umberto Boccioni, 1882-1916, Italien. *La Ville qui monte*, 1910. Huile sur toile, 199,3 x 301 cm. The Museum of Modern Art, New York. Futurisme

789. Umberto Boccioni, 1882-1916, Italien. *Le Bruit de la rue pénètre la maison*, 1911. Huile sur toile, 100 x 100 cm. Sprengel Museum, Hanovre. Futurisme

789

790

790. Alberto Magnelli, 1888-1971, Italien. *Les Ouvriers sur la charrette*, 1914. Huile sur toile, 100 x 75,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Abstraction

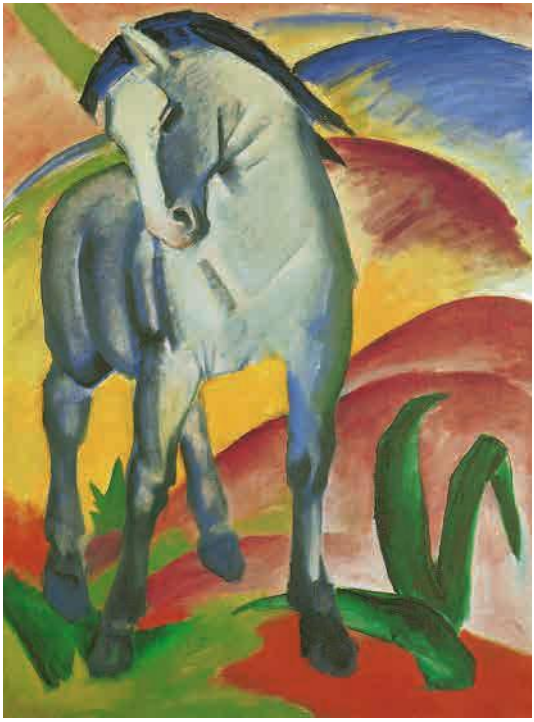
791

Oskar Kokoschka
(Pöchlarn, 1886 – Montreux, 1980)

Oskar Kokoschka fut l'auteur de quelques œuvres majeures de l'expressionnisme et mit en place un nouveau standard pour le portrait moderne. Vers la fin de sa longue existence, on qualifia son travail d' « expressionnisme éternel ». Pourtant, pendant longtemps, la tendance dominante parmi les critiques et les conservateurs consista à considérer ses premières œuvres, en particulier celles des « années viennoises » de 1909 à 1914, comme les meilleures. Kokoschka créa sans aucun doute quelques œuvres visuelles et littéraires d'une originalité confondante durant cette période. Néanmoins, il continua toute sa vie à explorer les moyens d'atteindre une peinture puissamment expressive. Kokoschka fut aussi un écrivain important et engagé dans la politique culturelle – par son opposition farouche à l'oppression nazie – à la fin de sa carrière. Kokoschka naquit en basse Autriche et fit son apparition dans un milieu toujours sous l'emprise de Klimt et de la Sécession Viennoise. Encore étudiant, il se fit un nom au Kunstschau de 1908 à Vienne, grâce à des œuvres qu'il avait produites sous le patronage stylistique des Wiener Werkstätte. On reconnut très tôt la tonalité déjà radicale et troublante de son travail. On le surnomma *Oberwildling*, ou « Chef Sauvage ». Kokoschka ne fut pas formé à la peinture. Il étudia d'autres techniques à la Kunstgewerbeschule (Ecole des Arts appliqués). Il venait à peine d'obtenir son diplôme lorsqu'il entama une intense confrontation avec le genre du portrait. Loos reconnut le talent précoce et encore inexpérimenté du jeune artiste, et l'encouragea à s'orienter vers le portrait en particulier. Il est donc normal que l'un des premiers grands portraits de Kokoschka soit celui de son mentor, peint en 1909.

791. Oskar Kokoschka, 1886-1980, Autrichien.
La Tempête ou *La Fiancée des vents*, 1914.
Huile sur toile, 71 x 86 cm. Kunstmuseum, Bâle.
Expressionnisme

La peinture peut-être la plus connue de Kokoschka fut le fruit d'une histoire d'amour passionnée qui allait devenir légendaire. Die Windsbraut *(La Tempête) est une toile de grand format, souvent retravaillée. Son titre évocateur, qui signifie littéralement « Fiancée des vents » provient du poète Georg Trakl – Kokoschka avait à l'origine envisagé de s'inspirer du couple wagnérien de Tristan et Isolde. Il la reprit à maintes reprises. Au début, la toile était dominée par des tons rouges suggérant la passion dévorante. Dans sa version finale, pourtant, elle offre un témoignage de la propre expérience de l'amour et du désir de l'artiste, cristallisée par les nuances froides et oniriques du rêve, des verts, des bleus, des gris et des roses pâles. Ne cédant pas à la fausse modestie, Kokoschka la décrivit lui-même comme « mon œuvre la plus forte et la plus importante, le chef-d'œuvre de toutes les aspirations expressionnistes ». Les personnages, planant au-dessus des réalités terrestres et emportés par la tourmente de l'amour alors même qu'ils sont enlacés, sont Kokoschka et la femme qui hanta son travail et ses pensées pendant de nombreuses années, son amante Alma Mahler.*



792

792. Franz Marc, 1880-1916, Allemand. *Le Cheval bleu I*, 1911. Huile sur toile, 112,5 x 84,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. Expressionnisme

793

Egon Schiele
(Tulln, 1890 – Vienne, 1918)

L'œuvre d'Egon Schiele est tellement singulière qu'elle résiste à toute catégorisation. Admis à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne dès l'âge de seize ans, ce fut un artiste extraordinairement précoce, dont le talent consommé pour le maniement de la ligne, plus que tout autre chose, conférait une tension expressive à toute son œuvre. Profondément convaincu de sa propre importance en tant qu'artiste, Schiele réalisa plus de choses dans sa jeunesse, brutalement abrégée, que beaucoup d'artistes dans toute leur existence. Ses racines puisaient dans le *Jugendstil* du mouvement de la Sécession Viennoise. Comme toute sa génération, il tomba sous l'influence écrasante de l'artiste le plus illustre et charismatique de Vienne, Gustav Klimt. A son tour, Klimt reconnut le remarquable talent de Schiele et encouragea le jeune artiste, qui au bout de deux ans, rompait déjà avec la sensualité décorative de son mentor. Amorçant une intense période de créativité vers 1910, Schiele entama un intrépide exposé de la forme humaine – sans oublier la sienne – si pénétrant, qu'il est clair que l'examen auquel il se livrait était plus psychologique, spirituel et émotionnel, que physique. Il peignit plusieurs vues urbaines, paysages, portraits formels et sujets allégoriques, mais ce sont ses œuvres sur papier, extrêmement candides, parfois ouvertement érotiques, et son penchant pour les modèles trop jeunes, qui rendirent Schiele vulnérable à la critique morale. En 1912, il fut soupçonné et emprisonné pour une série d'atteintes aux mœurs incluant le kidnapping, le viol et la débauche publique. Les accusations les plus graves (toutes sauf celle de débauche publique) furent abandonnées, mais Schiele passa environ trois semaines désespérées en prison. En Allemagne, les cercles expressionnistes offrirent un accueil tiède au travail de Schiele. Son compatriote, Kokoschka, réussissait beaucoup mieux dans ce domaine. Tandis qu'il admirait les artistes munichois du *Blaue Reiter*, par exemple, ceux-ci le repoussaient. Plus tard, pendant la Première Guerre mondiale, son œuvre se fit mieux connaître et, en 1916, Schiele fut présenté dans un numéro de magazine expressionniste de gauche, basé à Berlin, *Die Aktion*, et on finit par l'apprécier. Il fut considéré très tôt comme un génie. Cela lui valut le soutien d'un petit groupe de collectionneurs et d'admirateurs très patients. Néanmoins, pendant plusieurs années, ses finances furent précaires. Il avait souvent des dettes et était parfois forcé d'utiliser du matériel bon marché, de peindre sur du papier d'emballage marron ou du carton, au lieu du papier et des toiles réservés aux artistes. Ce n'est qu'en 1918, qu'il connut son premier succès public notable à Vienne. Tragiquement, quelque temps plus tard, il fut emporté avec sa femme, Edith, par l'épidémie massive de grippe de 1918, qui venait de tuer Klimt et des millions d'autres victimes, et ils moururent à quelques jours d'intervalle. Schiele n'avait que vingt-huit ans.

793. Egon Schiele, 1890-1918, Autrichien. *Le Poète (Autoportrait)*, 1911. Huile sur toile, 80,1 x 79,7 cm. Collection privée. Expressionnisme

Ce tableau est généralement considéré comme l'une des premières pièces maîtresses de Schiele et l'un des meilleurs exemples de portraits expressionnistes. Le titre exprime très fortement la notion de Schiele selon laquelle toutes les formes artistiques sont entremêlées. Il affirme ici que l'artiste est une créature particulièrement condamnée qui, en vertu de sa vraie vision du monde, voit plus de choses que les autres et est donc condamné à souffrir plus que le commun des mortels. L'un des éléments inhabituels de ce tableau est que les parties génitales semblent hermaphrodites, le détail féminin étant violemment percé par une image phallique à l'extrémité rouge. Cela indique également que tous les artistes ne font qu'un, qu'ils soient hommes ou femmes. Cela fait également appel aux ambiguïtés sexuelles et aux questions des relations homosexuelles qui étaient à la fois à la mode mais toujours choquantes à cette période. La notion d'hermaphrodisme, toutefois, conduit également à l'idée que Schiele est autant un créateur d'art que la mère de toute création. Cette notion a pu être empruntée aux sociétés « primitives », sources d'inspiration des expressionnistes. Il se tient à l'écart des tabous sexuels et sociaux de la société et se range donc du côté de ses pairs, mais il renferme également en lui une force presque mythique et une capacité sursexuelle à créer et à procréer.

Marc Chagall
(Vitebsk, 1887 – Saint-Paul-de-Vence, 1985)

Chagall est né dans une famille juive de stricte obédience pour laquelle l'interdit de représentation de la figure humaine avait valeur de dogme. Après un échec à l'examen d'entrée à l'école des Arts et Métiers du baron Stieglitz, Chagall intègre plus tard celle fondée par la Société impériale d'encouragement des Beaux-Arts dirigée par Nicolas Roerich.

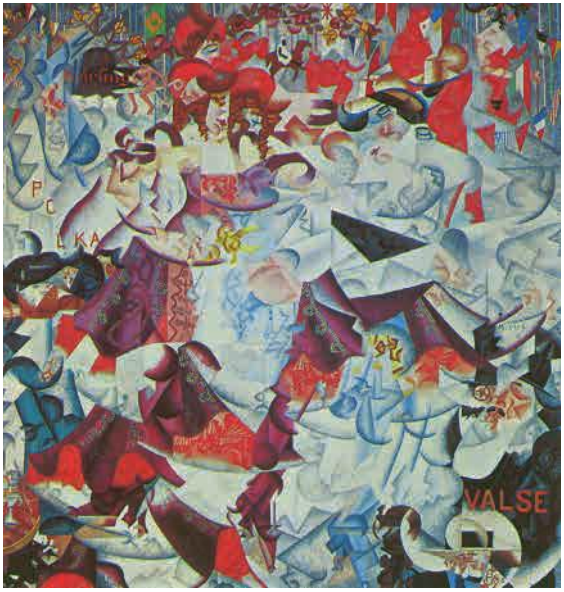
En 1910, il s'installe à Paris qui sera son « second Vitebsk ». Chagall retrouve à la Ruche de nombreux compatriotes attirés, eux aussi, par le prestige de Paris. Lipchitz, Zadkine, Archipenko, Soutine qui maintiendront, autour du jeune peintre, le parfum de sa terre natale. Les auteurs des premières études sur Chagall relevaient déjà que Paris avait influencé sa manière picturale, avait apporté une nervosité frêle et une netteté aux lignes qui répondent avec assurance et justesse à la couleur et pour beaucoup, la commandent. L'observateur le plus attentif, le plus passionné, se révèle parfois incapable de distinguer le Chagall « de Paris » du Chagall « de Vitebsk ».

L'artiste n'est pas contradictoire ni « dédoublé », mais il demeurait constamment ouverts, regardant en lui et autour de lui, considérant le monde environnant, les idées de son époque, les souvenirs du passé.

Chagall est doué d'une sorte « d'immunité stylistique », il s'enrichit sans rien détruire de sa propre structure. Il s'enthousiasme, apprend en toute ingénuité, se défait de la maladresse juvénile, mais sans perdre son « authenticité ». Parfois, c'est comme s'il regardait le monde à travers le prisme magique de l'école de Paris.

Alors il engage un jeu tout en finesse et en sérieux avec les découvertes du tournant du siècle, alors l'adolescent se considère, ironique et songeur, dans un miroir où s'unissent tout naturellement les acquis picturaux de Cézanne, la spiritualisation fragile de Modigliani, les rythmes complexes des plans qui rappellent les expériences des premiers cubistes (*Autoportrait devant le chevalet*, 1914).

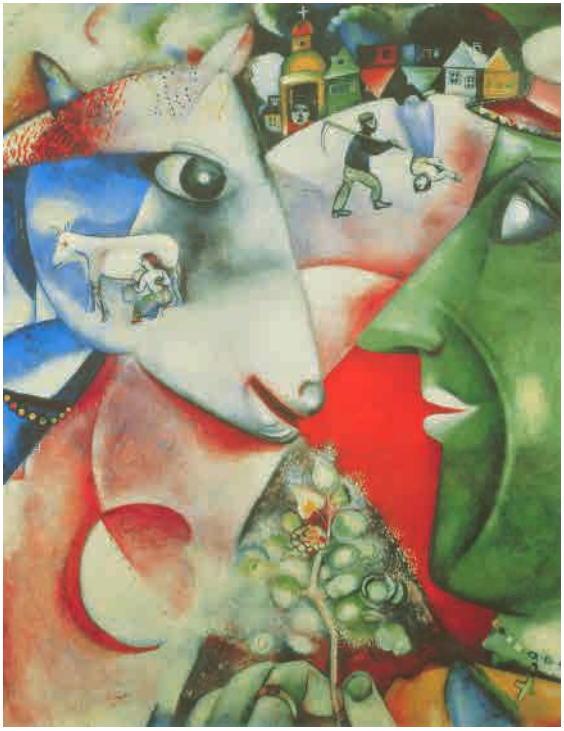
Cependant, au-delà des analyses qui, aujourd'hui, éclairent les sources judéo-russes du peintre, les filiations formelles héritées ou empruntées, mais toujours sublimées, une part de mystère demeure dans l'art de Chagall. Ce mystère tient peut-être à la nature même de cet art qui puise dans le souvenir.



794

794. Gino Severini, 1883-1966, Italien. *Hiéroglyphe dynamique du bal Tabarin*, 1912. Huile sur toile et paillettes, 161,6 x 156,2 cm. The Museum of Modern Art, New York. Futurisme

795



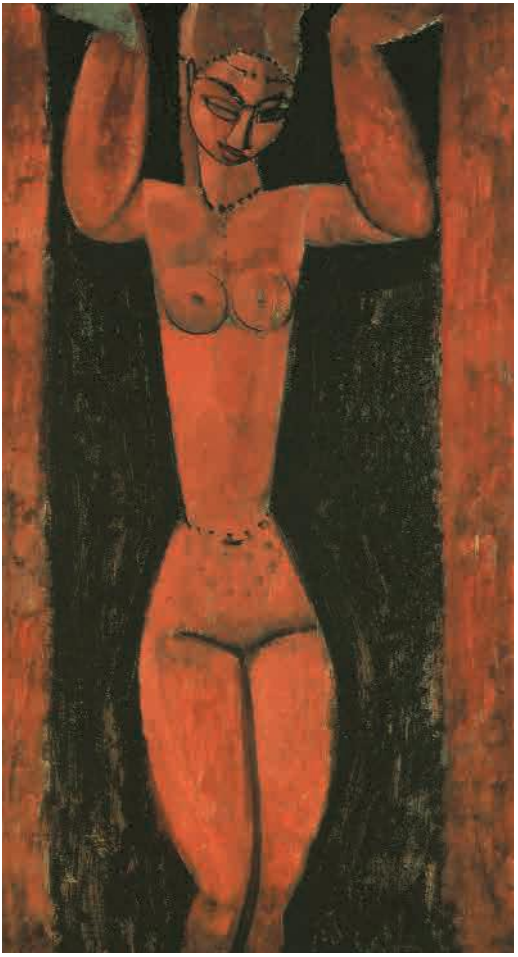
795. Marc Chagall, 1887-1985, Né en Russie, naturalisé français. *Moi et le Village*, 1911. Huile sur toile, 191,2 x 150,5 cm. The Museum of Modern Art, New York. Surréalisme

Dans Moi et le Village *la logique de composition se cache derrière un apparent caractère d'improvisation. Certes Chagall est un maître avant tout intuitif, « vérifier l'harmonie par l'algèbre » est pour lui contre nature, mais l'harmonie qu'il crée peut en fin de compte, dans le résultat atteint inconsciemment, être analysée aussi comme un modèle rationnel – encore que le tableau est évidemment plus riche qu'un tel modèle.*

Le centre bien mis en évidence par l'intersection des diagonales, la verticale médiane traversée par l'apparence plastique d'un sablier – toujours ce motif du temps! – dont le bas est occupé par des fleurs et le haut par une vision merveilleuse de Vitebsk, une sensation de sérénité de plus en plus grande du coloris à mesure que l'on contemple le tableau, sensation obtenue par des césures colorées précisément pensées entre les jaillissements de tons saturés : c'est tout cela qui fait finalement l'unité d'ensemble de la composition. Pour des tableaux aussi fantastiques où le sujet en lui même ne concentre pas sur lui l'attention du spectateur, l'absence d'une telle unité d'ensemble est funeste, la toile peut même devenir un flot visuel incontrôlable, dépourvu d'harmonie et perdre ainsi son statut d'œuvre d'art. Notons au passage que l'on ressent également ici les liens qui unissent Chagall à la tradition de l'art primitif, voire du loubok *(imagerie populaire), dans lequel l'unité intuitive de la composition – comme dans un conte ou une* bylina *– est naturelle et nécessaire.*

796

798

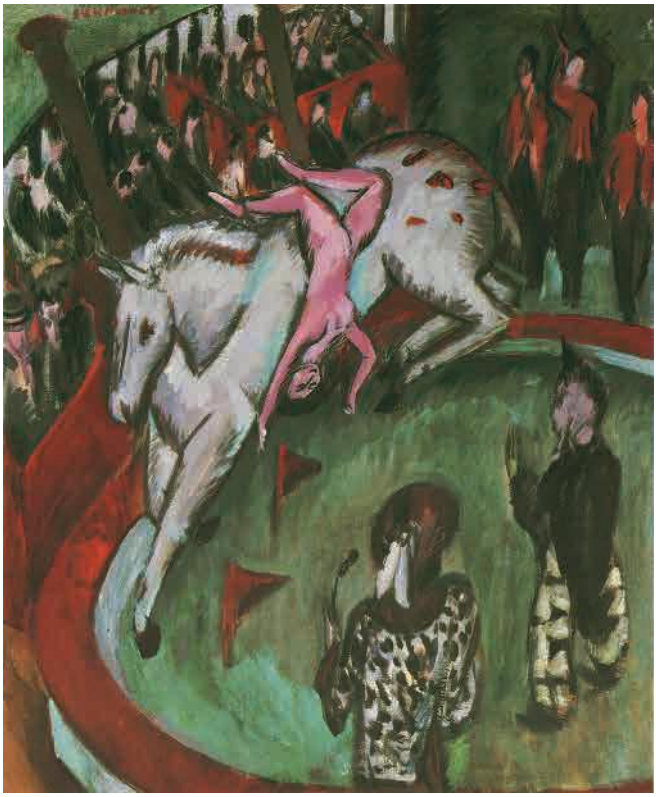


797

796. Robert Delaunay, 1885-1941, Français. *La Tour Eiffel*, 1911.
Huile sur toile, 195,5 x 129 cm. Kunstmuseum, Bâle. Orphisme

797. Natalia Goncharova, 1881-1962, Russe. *Le Cycliste*, 1909.
Huile sur toile, 65 x 79 cm. Musée National, St Pétersbourg. Primitivisme

798. Amedeo Modigliani, 1884-1920, Italien. *Caryatide*, 1912.
Huile sur toile, 81 x 46 cm. Sogetsu Museum of Art, Tokyo.



799

800

801

799. Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938, German. *Circus Rider*, 1912. Huile sur toile, 120 x 100 cm. Staatsgalerie Moderne Kunst, Munich. Expressionnisme

800. Marcel Duchamp, 1887-1968, Français. *Nu Déscendant un escalier (nr. 2)*, 1912. Huile sur toile, 146,8 x 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Dadaisme

801. Karl Schmidt-Rottluff, 1884-1976, Allemand. *Pharisiens*, 1912. Huile sur toile, 75,9 x 102,9 cm. The Museum of Modern art, New York. Expressionnisme

802

802. Giacomo Balla, 1871-1958, Italien. *Dynamisme d'un chien en laisse*, 1912.
Huile sur toile, 89,9 x 109,9 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Futurisme

Comme d'autres disciples du poète Filippo Tommaso Marinetti au début du XX^e siècle, Balla voulut donner naissance à un art louant la société moderne (Le Futurisme). Il était fasciné par l'expression du mouvement et de l'énergie. Balla finit par revenir à un réalisme académique. Nous voyons ici le mouvement conféré aux pattes, à la queue et à la laisse du chien. Il chercha également à exprimer les nouveaux sons de la révolution industrielle, comme dans son Automobile et bruit *(1921). Comme d'autres précurseurs du Modernisme, tels que Duchamp* – Nu Descendant un escalier, Numéro 2 *(1912) – il fut aussi influencé par la « chronophotographie » qui datait de 1886. Il s'intéressait spécialement aux découvertes récentes, comme les études du mouvement d'Etienne-Jules Marey reprises par Frank Gilbreth, un étudiant de Frederick Winslow Taylor, dans sa démarche visant à améliorer la productivité industrielle.*

803

Giacomo Balla
(Turin, 1871 – Rome, 1958)

Giacomo Balla étudia la musique avant d'être attiré par la peinture. Il suivit un enseignement artistique académique à Turin avant de partir pour Rome. Il se joignit au poète italien, Filippo Tommaso Marinetti en 1909 pour proclamer la naissance du futurisme, instaurant une représentation picturale de la lumière et du mouvement. Parallèlement, il tenta de saisir les sons et l'énergie des temps modernes, comme dans son *Automobile et bruit* (1912). Son *Dynamisme d'un chien en laisse* parut la même année que le Duchamp *Nu descendant l'escalier* (1912), montrant son intérêt pour la représentation du mouvement et de la vitesse. Vers 1930, il finit par revenir à un réalisme académique. Il était également sculpteur, architecte et dessinateur.

803. Egon Schiele, 1890-1918, Autrichien. *Agonie*, 1912.
Huile sur toile, 70 x 80 cm. Neue Pinakothek, Munich. Expressionnisme

Ce tableau a de profondes connotations religieuses rendues explicites par les vêtements monacaux des deux personnages. L'identité réelle de ces personnages n'a aucune importance. Ce qui importe, c'est la façon dont Schiele a utilisé leurs postures étranges pour créer une image totalement expressionniste à partir d'un patchwork de motifs linéaires, de couleurs et de formes. Schiele a employé tout ce qu'il avait appris de Klimt et de sa théorie voulant que les motifs décoratifs soient extrêmement utiles pour combler des espaces vides, information qu'il a ensuite incluse dans le corps même du tableau, rapprochant le fond du tableau au premier plan et faisant ainsi « autofusionner » la vie. Les lignes emportent le spectateur hors des limites de l'image pour l'y ramener en plein cœur. Cette utilisation de motifs qui s'étirent d'un bord à l'autre du tableau vient directement contraster avec les tableaux purement religieux de Schiele dans lesquels les images sacrées doivent occuper la place centrale pour souligner leur sainteté.

804. Franz Marc, 1880-1916, Allemand. *Cerfs rouge II*, 1912.
Huile sur toile, 70 x 100 cm. Frans Marc Museum, Kochel am See. Expressionnisme

Dans Rote Rehe II *(Cerf rouge II) de 1912, la préoccupation du peintre n'est plus en premier lieu le rendu naturaliste du cerf et de ses mouvements. La vision de Marc est devenue beaucoup plus subjective. Le sujet naturel lui-même est maintenant plus distillé. Des détails accessoires ont disparu en faveur d'une synthèse des éléments essentiels. Par opposition aux nuances terreuses naturalistes de la peinture précédente, cette œuvre est une composition de couleurs parfaitement en harmonie les unes avec les autres. Une erreur courante concernant l'expressionnisme consiste à penser que c'était un groupe d'artistes qui passaient leur temps à régurgiter sur une toile ou une page, des gestes purement émotionnels ou des pulsions instinctives. Ces genres d'épanchements existent bien sûr, au sein de l'expressionnisme. Cependant, des œuvres comme le* Rote Rehe II *de Marc furent l'aboutissement de plusieurs années d'intense expérimentation, de théorisation et de réflexion sur les propriétés symboliques des couleurs et leurs effets dans la juxtaposition. Les couleurs sont orchestrées à travers une composition où s'emboîtent les formes simplifiées des animaux, du paysage et des nuages mouvants. En plus de cela, le dessin sinueux de Marc donne une unité à la composition tout en prêtant aux animaux mêmes une grâce profonde. Leurs cous arqués, leurs yeux fureteurs et leurs oreilles couchées suggèrent aussi une sensibilité exacerbée aux forces de la nature environnante.*

805. Georges Braque, 1882-1963, Français. *Femme à la guitare ou Jeune Fille à la guitare*, 1913. Huile et charbon sur toile, 130 x 73 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Cubisme

804

805

Franz Marc
(Munich, 1880 – Verdun, 1916)

De son vivant déjà, Franz Marc était largement considéré comme l'un des peintres allemands les plus prometteurs de sa génération. Sa mort au cours de la Première Guerre mondiale fut pleurée comme une perte amère pour le monde de l'art. Ce fut aussi une énorme perte personnelle pour ses amis survivants, Klee et Kandinsky – son autre ami intime du cercle du Blaue Reiter, Macke, avait péri avant lui au champ de bataille. Au début de ses études, Marc avait envisagé d'emprunter les voies de la philosophie et de la théologie. Puis, en 1900, il décida de devenir plutôt peintre et s'inscrivit à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. Les premiers travaux de Marc sont d'une tendance assez naturaliste, mais ils révèlent son admiration pour van Gogh et Gauguin, dont il avait vu les œuvres pour la première fois à Paris. Il peignait et réalisait des gravures et de petites sculptures. La nature lui inspirait la plupart de ses sujets, comme des paysages, quelques nus et, de plus en plus souvent, des animaux qui finirent par occuper une place centrale et singulière dans son œuvre. Vers 1908, il commença à approfondir son étude du mouvement, du comportement et du caractère des animaux. Il passait des heures à observer et à croquer des vaches et des chevaux dans les pâturages bavarois, et à admirer les cerfs dans leur habitat sauvage. Il existe quelques photographies de Marc lui-même, à moitié masqué par de gros cerfs.

Tandis qu'il mûrissait en tant qu'artiste, suivant le penchant naturel de l'expressionnisme pour l'universel – problèmes éthiques fondamentaux et philosophies -, les préoccupations intellectuelles de Marc s'orientaient vers une ère du « spirituel » à venir et vers la fonction rédemptrice de l'art dans la société moderne, que ses amis et lui trouvaient si superficielle et matérialiste. En quête d'une expérience de l'indicible plus profonde, Marc la formula un jour à son ami Kandinsky : « Je veux essayer de penser les pensées qui dansent derrière un rideau noir ».

806

807

806. Vassily Kandinsky, 1866-1944, Russe. *Composition VII*, 1913. Huile sur toile, 200 x 300 cm. Galerie Tretiakov, Moscou. Abstraction lyrique/Der Blaue Reiter

Cette œuvre parut presque en même temps que son œuvre magistrale, Du Spirituel dans l'Art, *achevée en réalité deux ans plus tôt par l'artiste russe. Peu avant cela, il avait participé à la fondation du groupe du* Cavalier bleu (Der Blaue Reiter). *Même s'il n'avait pas encore complètement renoncé à la peinture figurative à l'époque de cette série, elle possède quand même un contenu non objectif. Ce n'est qu'après avoir quitté la Russie en 1922, que des formes sciemment géométriques apparaissent dans des œuvres comme* Accented Corners *(1823). A l'instar de Gauguin, il pensait que l'artiste devait posséder un réservoir spirituel dans lequel puiser pour ne pas être le simple vecteur de la beauté de la nature.*

Distinctes de ses Improvisations *– œuvres plus spontanées – les* Compositions *de Kandinsky sont plus élaborées. La musique exerça également une influence primordiale sur Kandinsky. L'artiste établit un parallèle entre l'usage des couleurs et la composition musicale, avec les mêmes interactions entre harmonies et dissonances.*

807. Francis Picabia, 1879-1953, Espagnol. *Catch as catch can*, 1913. Huile sur toile, 100,6 x 81,6 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Dadaisme/Orphisme

Après sa rencontre avec Marcel Duchamp, Picabia devint un représentant de l'Orphisme et décrivit l'espace et le mouvement par des couleurs fragmentées.

Vassily Kandinsky
(Moscou, 1966 – Neuilly-sur-Seine, 1944)

L'art de Kandinsky ne révèle pas les stigmates qui marquèrent la création des autres représentants de l'avant-garde russe. Il quitta la Russie bien avant que l'esthétique officielle soviétique n'ait banni l'art contemporain.

Il visita Paris et l'Italie et, dans ses premiers travaux, il rendit même un certain hommage à l'impressionnisme. Mais c'est à l'Allemagne qu'il donna sa préférence pour y étudier. Choisissant Munich et non Paris, il optait pour l'école au détriment du milieu artistique.

Ses premiers tableaux révèlent des traits de l'impressionnisme de salon, des allusions aux rythmes du Jugendstil, de lourdes touches « démiurgiques » qui font penser à Cézanne, ainsi que d'éloquentes évocations du symbolisme.

N'étant pas encore peintre professionnel, il se mit à la tête d'un groupe d'avant-garde munichois, « la Phalange » (Phalanx) et, bientôt, enseigna dans l'école ouverte par ce groupe.

Kandinsky commença à travailler à Murnau en août 1908. L'intensité de l'activité qu'il déploya durant cette période est extraordinaire. Dans les premiers paysages peints à Murnau, il est aisé de reconnaître la virulence chromatique et l'intensité des plages de couleurs propres au fauvisme, la tension chromatique de l'expressionnisme qui alors s'affermissait, la facture volontaire de Cézanne. À ce moment, Kandinsky sort du champ de la gravitation terrestre des objets et entre dans l'apesanteur du monde non-objectif où se dissipent les principales coordonnées de l'être : le bas, le haut, l'espace, le poids.

En délaissant la réalité, conformément aux mythes ou aux révélations du XXe siècle, Kandinsky renonce aux illusions et se rapproche à nouveau d'une réalité supérieure.

En 1911, Kandinsky participe à la fondation du groupe du *Blaue Reiter* (Cavalier bleu)

En Russie, il jouissait d'une large notoriété. Son texte *Du Spirituel dans l'art* fut publié en décembre 1912. Dans les *Improvisations* et *Compositions*, qui virent le jour dans la seconde moitié des années 1910, Kandinsky délaisse définitivement le monde objectif. Jusqu'au début des années 1930, il conserve dans ses tableaux la sensation d'une vie dynamique et même organique. Pendant ces années, la gloire de Kandinsky grandissait en même temps que celle du Bauhaus, où l'artiste enseigna à partir de 1922.

La présence d'harmoniques surréalistes dans son art est indéniable : dans les travaux des années 1910, ces brillantes lieses du subconscient, ses « paysages de l'âme » représentés sur ses toiles sévères et allègres, étaient déjà une approche de la poétique du surréalisme. En outre, au cours de sa carrière des images analogues à celles des surréalistes font de brèves apparitions, mais ces images ne sont pas « à l'aise » dans le froid milieu de ses abstractions intellectuelles.

Finalement, c'est en Russie, que Kandinsky découvrit l'artiste qu'il était, et les motifs et sentiments russes inspirèrent longtemps son pinceau. En Allemagne, il devint un artiste professionnel et s'imposa comme un grand maître transnational. En France, où il fut accueilli comme une célébrité mondiale, il acheva brillamment, mais d'une manière un peu froide, ce qu'il avait entamé en Russie et en Allemagne.

808

808. Pablo Picasso, 1881-1973, Espagnol. *Violon et Guitare*, vers 1912.
Huile sur toile, 65,5 x 54,3 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Cubisme

809. Lovis Corinth, 1858-1925, Allemand. *Lac de Walchen*, 1912.
Huile sur toile. Neue Pinakothek, Munich. Impressionnisme

809

810

Emil Nolde

(Schleswig-Holstein, 1867 – Seebüll, 1956)

Emil Nolde était né Emil Hansen. En 1902, dans un signe de reconnaissance de son enracinement dans la région frontière entre le Danemark et l'Allemagne, il adopta le nom de sa ville natale, Nolde. Son attachement pour la campagne du nord de l'Allemagne, en particulier pour la mer, prit une dimension philosophique et légèrement prémonitoire, à travers le filtre des idées völkisch qu'il glana auprès d'écrivains tels que Julius Langbehn. Nolde parlait souvent du combat pour ce qu'il appelait « *das Heimische* » (traduit approximativement par « régionalisme natal ») dans l'art. Néanmoins, sa connaissance et son amour pour sa province septentrionale reposaient aussi sur un contact direct avec celle-ci. Ses tableaux de paysages marins ou champêtres du Schleswig-Holstein provenaient par conséquent de cette grande familiarité ainsi que de la vivacité de l'imagination de Nolde.

En tant qu'artiste, Nolde se voyait lui-même comme un marginal. Pourtant son œuvre haute en couleurs, originale et extrêmement imaginative retint l'attention des artistes beaucoup plus jeunes du *Brücke* lorsqu'ils la découvrirent. Ils réagirent avec enthousiasme et admirèrent en particulier les « tempêtes de couleurs » chez Nolde. Ils le prièrent de devenir membre du *Brücke*. Nolde exposa avec eux en 1906 et 1907.

Schmidt-Rottluff vint séjourner quelques mois sur l'île de Alsen sur la Baltique, où Nolde et son épouse Ada avaient établi leur foyer, et y peindre. Mais ce genre de projets de collaboration ou d'activités de groupe n'était pas une tendance très naturelle chez Nolde.

L'image de l'artiste qui émerge de ses propres écrits abondants – ou plutôt, que ces textes élaborent – est celle du visionnaire solitaire. Parmi les peintures les plus spectaculaires de Nolde, se trouvent ses paysages marins. La mer, spécialement dans les instants et les saisons de transition – crépuscule, aurore, automne – constituait un sujet constant, et pourtant infiniment changeant. Nolde la peignit, sans céder au détail anecdotique, à travers un large éventail d'humeurs et d'effets climatiques. On a affirmé que seul Turner avant lui, était parvenu à réaliser des évocations aussi dramatiques et sensibles de la mer. Nolde créa une série de treize paysages marins d'automne rien qu'en 1910 – série qui se prolongea l'année suivante.

811

812

813

810. Emil Nolde, 1867-1956, Allemand. *Jeunes Papous*, 1913-1914.
Huile sur toile, 70 x 103,5 cm. Staatliche Museen, Berlin. Expressionnisme

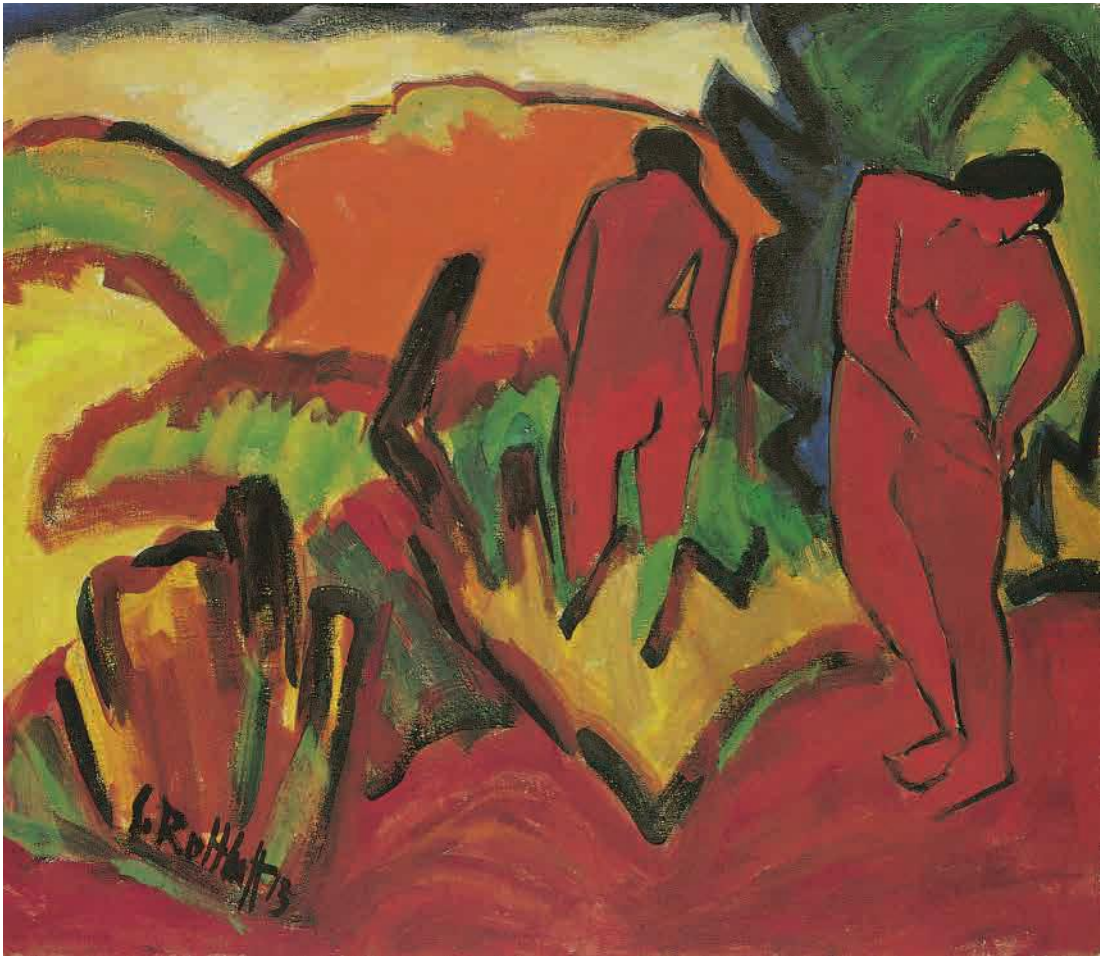
811. Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938, Allemand. *La Rue*, 1913. Huile sur toile, 120,6 x 91,1 cm. The Museum of Modern Art, New York. Expressionnisme

Membre du groupe Die Brucke, *la quête de Kirchner de formes simplifiées d'expression fut fortement influencée par la vie frénétique de Berlin. Son œuvre fut considérée par les Nazis comme de « l'art dégénéré ». Bouleversé et submergé par l'angoisse, il se tua en 1938.*

812. Juan Gris, 1887-1927, Espagnol. *Paysage à Ceret*, 1913.
Huile sur toile, 92 x 60 cm. Moderna Museet, Stockholm. Cubisme

813. Roger de La Fresnaye, 1885-1925, Français. *La Conquête de l'air*, 1913.
Huile sur toile, 235,9 x 195,6 cm. The Museum of Modern Art, New York. Cubisme

814



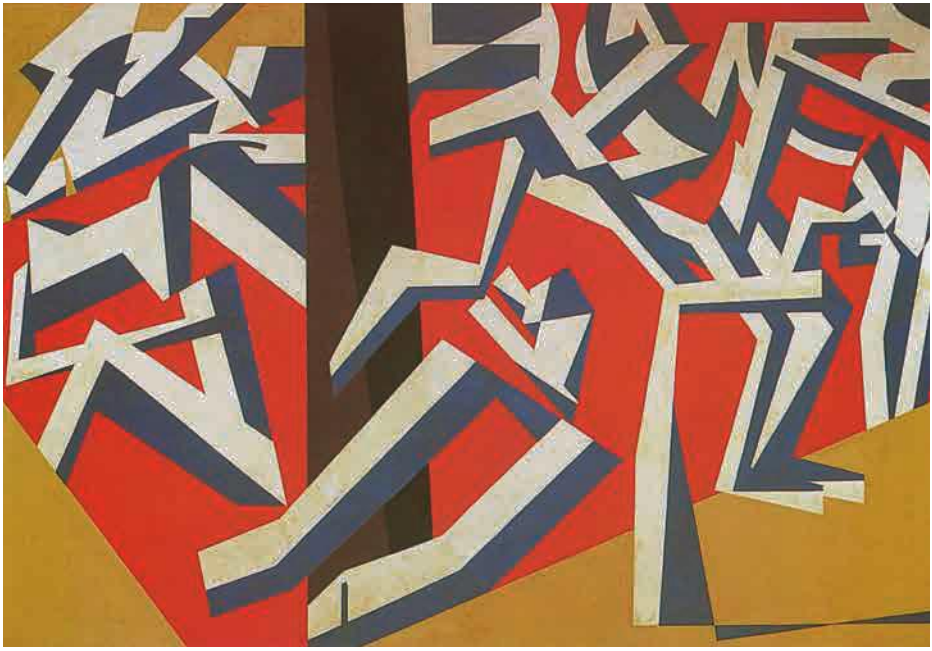
815

814. Karl Schmidt-Rottluff, 1884-1976, Allemand. *L'Eté*, 1913.
Huile sur toile, 88 x 104 cm. Sprengel Museum, Hanovre. Expressionnisme

815. Maurice Utrillo, 1883-1955, Français. *La Rue du Mont-Cenis à Montmartre*, 1914-1915. Huile sur toile, 48 x 63 cm. Musée Pouchkine, Moscou.
Post-Impressionnisme

Fils naturel du peintre Suzanne Valadon, Utrillo se distingue par un style sombre et intime. Bien que ses scènes de rues parisiennes aient été rattachées aux impressionnistes, Utrillo est un autodidacte et il est bien difficile de cataloguer son style. Original dans son rendu de l'espace et de la perspective, il peignit principalement des vues de Montmartre.

816



818

817

816. David Bomberg, 1890-1957, Anglais. *Bain de Boue*, 1914.
Huile sur toile, 152,4 x 226,9 cm. Tate Gallery, Londres.
Abstraction

Très peu connu et apprécié, sa réputation est aujourd'hui devenue excellente grâce à une importante exposition organisée par la Tate Gallery en 1988. Un des artistes majeurs de l'avant-garde londonienne, il élabora un langage visuel à mi-chemin entre cubisme et futurisme, proche de l'abstraction et exprimant sa perception de l'environnement urbain moderne.

817. Juan Gris, 1887-1927, Espagnol. *Figure de Femme*, 1917.
Huile sur toile, 116 x 73 cm. Collection privée. Cubisme

818. Sonia Delaunay-Terk, 1895-1979, Russe. *La Prose du Transsiberien ou la Petite Jehanne de France*, 1913.
Huile sur toile, 193,5 x 18,5 cm. Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Orphisme

819

820

819. August Macke, 1887-1914, Allemand.
Jeunes filles sous les arbres, 1914. Huile sur toile, 119,5 x 159 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Munich. Expressionnisme

820. Robert Delaunay, 1885-1941, Français. *Hommage à Blériot*, 1914. Aquarelle sur papier, 250,5 x 251,5 cm. Kunstsammlung, Bâle. Orphisme

Cette peinture rend hommage à la première traversée de la Manche par Louis Blériot en 1909. Ceci est une esquisse préliminaire à un plus grand collage exposé au Kunstmuseum de Bâle.

821

822

823

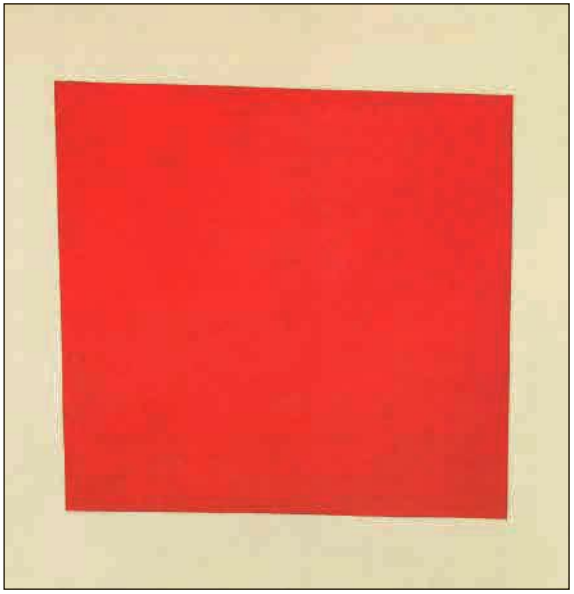
821. Marsden Hartley, 1877-1943, Américain.
Portrait d'un officier allemand, 1914. Huile sur toile, 173,4 x 105,1 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York. Semi-abstraction

822. Giorgio de Chirico, 1892-1964, Italien.
Chanson d'amour, 1914. Huile sur toile, 73 x 59,1 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Surréalisme

L'artiste faisait partie des signataires du manifeste Dada de 1920. Né en Grèce de parents italiens en 1888, il n'avait pas encore vingt ans qu'il étudiait déjà le romantisme mystique à Munich, puis vécut à Milan, Florence et finalement à Paris, où il rencontra Picasso et Apollinaire. Ici, dans Chanson d'Amour, *nous apercevons des éléments froids, distants et surréalistes qui semblent n'avoir aucun lien entre eux ou avec le titre. L'artiste finit par abandonner le style métaphysique, mais pas avant d'avoir joué un rôle décisif dans l'art moderne.*

823. Walter Richard Sickert, 1860-1942, Anglais. *Ennui*, 1914.
Huile sur toile, 152,4 x 112,4 cm. Tate Gallery, Londres. Impressionnisme

Né en Allemagne d'un père germano-danois et d'une mère anglo-irlandaise, sa famille s'installa en Angleterre lorsqu'il devint l'un des plus grands artistes britanniques de son temps. L'auteur Virginia Woolf imagina toute une histoire derrière ses personnages, décidant que l'homme était un propriétaire de bar : « regardant de ses yeux roublards de petit cochon l'étendue intolérable de la désolation devant lui. »



824

Kasimir Malevitch
(Kiev, 1878 – Leningrad, 1935)

Pionnier de l'art abstrait géométrique et l'un des plus éminents membres de l'avant-garde russe, Malevitch expérimenta divers styles modernistes. Réagissant à l'influence du Cubisme et du Futurisme sur les artistes russes, Malevitch réduisit le monde de la nature à ses éléments de base et aux couleurs, comme dans son *Carré rouge* (1915). Il introduisit ses motifs géométriques abstraits et non objectifs dans un style et un mouvement artistiques qu'il nomma le Suprématisme. Nom important de la peinture du XX^{e} siècle, il dut néanmoins revenir au Primitivisme lorsque les communistes l'y forcèrent.

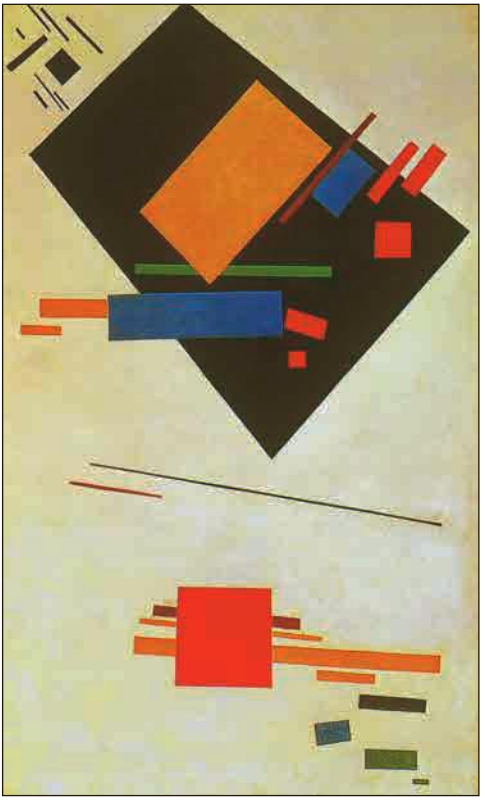
824. Kasimir Malevitch, 1878-1935, Russe. *Carré rouge*, 1915. Huile sur toile, 53 x 53 cm. Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Abstraction

825. Albert Gleizes, 1881-1953, Français. *Le Pont de Brooklyn*, 1915. Huile sur toile. Collection privée. Cubisme

826. Kasimir Malevitch, 1878-1935, Russe. *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 101,5 x 62 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. Abstraction

825

826

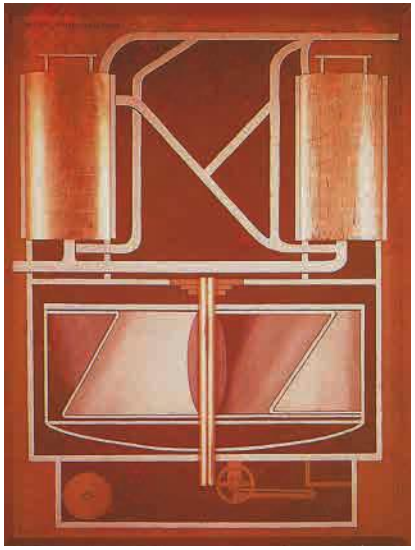


827

827. Marcel Duchamp, 1887-1968, Français. *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, 1915-1923. Huile, vernis, plomb et poussière sur deux panneaux de verre, 277,5 x 176 cm. Museum of Art, Philadelphie. Dadaisme

828. Francis Picabia, 1879-1953, Français. *Très rare tableau sur la terre*, 1915. Huile et peinture métallique sur carton, feuille d'or et d'argent sur bois, 125,7 x 97,8 cm. Collection Peggy Guggenheim, Venise. Dadaisme/Orphisme

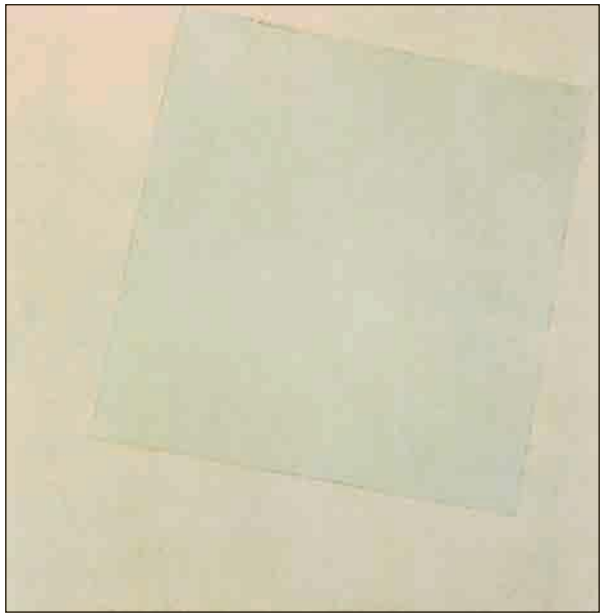
828



Marcel Duchamp
(Blainville, 1887 – Neuilly sur Seine, 1968)

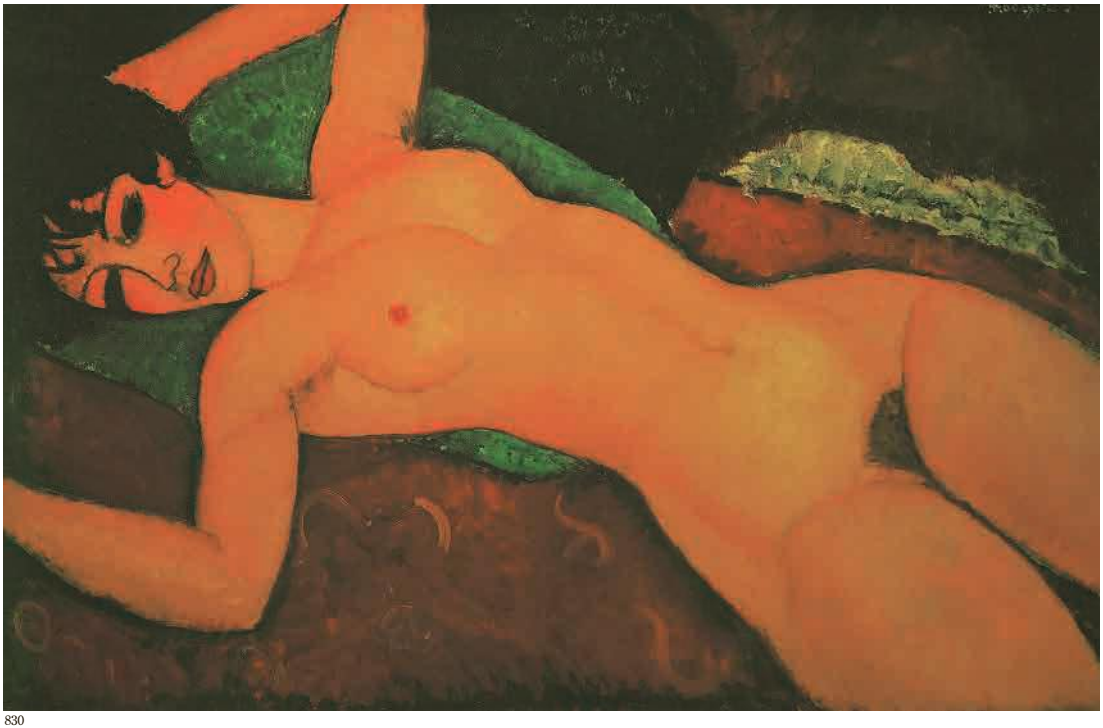
Marcel Duchamp était issu d'une famille d'artistes. Il vécut à Paris, à Montparnasse plus précisément, et étudia à l'Académie Julian. Avec son frère Raymond, ils organisaient souvent des rencontres avec ce que l'on appelait le groupe de Puteaux, comprenant Fernand Léger, Francis Picabia et Robert Delaunay. Rapidement, il fut attiré par le futurisme et surtout par le cubisme. Son œuvre, qu'il s'agisse de ses expériences avec le cubisme ou le dadaïsme et le surréalisme, changea définitivement la vision que le monde avait de l'art. En réalité, il semblait se contenter de trouver, de signer et d'exposer des objets du quotidien, les proclamant des objets d'art. L'un de ces objets était un urinoir de porcelaine, qu'il signa R. Mutt et intitula *Fontaine* (1917). Il monta une bicyclette à l'envers sur une chaise de cuisine, constituant ainsi l'un de ces artefacts *readymade*. Duchamp vécut aussi aux Etats-Unis. Son œuvre la plus célèbre, *Nu Descendant un escalier numéro 2* (1912), fut le centre de l'attention de l'*Armory Show* de 1913, considérée aujourd'hui comme l'exposition la plus importante de l'histoire de l'art américaine. Ceci témoigne de l'influence de l'œuvre de Duchamp et de la marque indélébile qu'il a laissée sur le monde de l'art. En tant qu'artiste dada, il était en révolte contre l'ordre artistique établi, en tant qu'artiste il jouissait d'une grande liberté. Dans ses objets absurdes, nous percevons son sens de l'humour et sa philosophie.

829



829. Kasimir Malevitch, 1878-1935, Russe. *Carré blanc sur fond blanc*, vers 1918. Huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm. The Museum of Modern Art, New York. Abstraction

L'œuvre la plus célèbre de l'artiste russe est aussi la plus minimaliste. Pourtant, trois ans plus tôt, il avait présenté une toile noire ornée d'une bordure blanche. L'œuvre ne comprend qu'un nombre limité de composants, dont chacun est réduit à sa qualité fondamentale. L'ironie du titre est trompeuse, car elle ne décrit pas vraiment la réalité : les couleurs sont presque blanches ; les formes sont presque carrées ; les zones sont presque sur le même niveau, même si elles sont vues sous des angles différents. Cette toile pourrait être qualifiée d'œuvre clef du Suprématisme, mouvement russe apparu au début du XXe siècle et intéressé par la réduction de la peinture à la géométrie, la science étant considérée comme la réalité « suprême ». L'étape suivante consisterait à affirmer que l'unicité n'est qu'une illusion.



830

831

Amedeo Modigliani
(Livourne, 1884 – Paris, 1920)

Amedeo Modigliani naquit en Italie en 1884 et mourut à Paris à l'âge de trente-cinq ans. Très tôt il s'intéressa à l'étude du nu et à la notion classique de la beauté idéale. En 1900-1901 il visita Naples, Capri, Amalfi et Rome, puis Florence et Venise, et étudia tout d'abord des chefs-d'oeuvre de la Renaissance. Il fut impressionné par les artistes du Trecento (XIV^{e} siècle), parmi lesquels Simone Martini (vers 1284-1344), dont les silhouettes longues et serpentines, représentées avec une grande délicatesse de composition et de couleur et imprégnées d'une tendre tristesse, annonçaient la sinuosité et la luminosité manifestes dans l'œuvre de Sandro Botticelli (vers 1445-1510). Ces deux artistes influencèrent clairement Modigliani, qui utilisa la pose de la Vénus de Botticelli dans *La Naissance de Vénus* pour son *Nu debout* (Vénus) (1917) et sa *Femme rousse en chemise* (1918), ainsi qu'une inversion de cette pose dans son *Nu assis au collier* (1917). A la dette de Modigliani à l'art du passé (silhouettes des Cyclades de la Grèce antique principalement) fut ajoutée l'influence de l'art d'autres cultures (africaines par exemple) et du cubisme. Les cercles et courbes équilibrés, bien que voluptueux, y sont soigneusement tracés et non naturalistes. On les retrouve dans l'ondulation des lignes et la géométrie des nus de Modigliani, tels le *Nu Allongé*. Les dessins des Caryatides lui permirent d'explorer le potentiel ornemental de poses qu'il eut été incapable de traduire en sculpture. Pour ses séries de nus, Modigliani emprunta les compositions de nombreux nus célèbres du grand art, dont ceux de Giorgione (vers 1477-1510), Titien (vers 1488-1576), Ingres (1780-1867), et Velázquez (1599-1660), en faisant abstraction toutefois de leur romantisme et de la lourdeur du décor. Modigliani appréciait également l'œuvre de Goya (1746-1828) et d'Edouard Manet (1832-1883), qui avaient fait scandale en peignant des femmes de la vie réelle nues, rompant ainsi les conventions artistiques voulant que les nus soient placés dans des cadres mythologiques, allégoriques ou historiques.

832

833

830. Amedeo Modigliani, 1884-1920, Italien. *Nu couché aux bras ouverts (Nu rouge)*, 1917. Huile sur toile, 60 x 92 cm. Collection Gianni Mattioli.

Rappelant La Maja nue *de Goya (1800), ce tableau comporte plusieurs signes distinctifs des nus de Modigliani des années 1917-1919. C'est une image à caractère ouvertement sexuel : le modèle est couché sur le dos, appuyé sur un coussin, un sein de profil, les bras tendus derrière la tête : le torse est allongé, le bassin tourné vers le spectateur. Les jambes sont coupées à la hauteur des cuisses de façon à mettre l'accent sur les éléments sexuels du corps de la femme. Les cheveux et les lèvres sont dépeints en détail et les yeux, bien que noirs et inexpressifs, sont maquillés, conférant une allure moderne au visage de la femme. Ses yeux vides la dépersonnalisent fortement, de sorte que, même si elle nous observe d'un air de provocation sexuelle, on ne trouve aucune expression de sa personnalité dans son regard. Ici, les affinités de l'œuvre avec la sculpture sont claires : Modigliani nous invite à examiner les aspects physiques et massifs du corps par la peinture.*

831. Amedeo Modigliani, 1884-1920, Italien. *Portrait de Chaïm Soutine*, 1916. Huile sur toile, 100 x 65 cm. Collection privée.

832. Egon Schiele, 1890-1918, Autrichien. *Femme assise à la jambe repliée*, 1917. Gouache, aquarelle et crayon noir, 46 x 30,5 cm. Narodni Galerie, Prague. Expressionnisme

833. Amedeo Modigliani, 1884-1920, Italien. *Portrait de Jeanne Hébuterne*, 1918. Huile sur toile, 100 x 65 cm. Norton Simon Art Foundation, Pasadena.

Il existe de nombreux portraits différents de Jeanne et ils varient beaucoup en termes de style et d'ambiance. D'habitude, elle est dépeinte avec un cou et des bras extrêmement longs. Ici, nous la voyons pendant sa grossesse, assise sur une chaise dans une pose languide. Les courbes gracieuses et élégantes de ses bras et de son cou sont presque baroques dans leur style et la palette de couleurs chaudes suggère qu'elle pourrait avoir été peinte dans le sud de la France. Néanmoins, ce portrait nous dévoile peu du caractère de Jeanne. Ses yeux bleus sont vides et sa pose est d'une élégance plutôt passive : elle est le sujet d'un tableau plutôt qu'une personne à part entière.

834

835

George Grosz
(Berlin, 1893–1959)

George Grosz, qui passa une grande partie de son enfance dans une petite ville de Poméranie, était fasciné par les grandes villes. Celles qui captivaient son imagination étaient les plus grandes et les plus frénétiques – par-dessus tout, Berlin et New York. Il fit de Berlin son foyer jusqu'à ce que l'avènement du nazisme ne rende l'Allemagne insupportable, mais il rêvait de l'Amérique, son imagination juvénile enflammée par les histoires de cow-boys et de chercheurs d'or. La première partie de l'œuvre de Grosz, datant de la Première Guerre mondiale, est la plus « expressionniste ». Ses dessins et peintures d'individus aliénés, de masses révoltées, de criminels furtifs, de prostituées et de brutale violence de masse (très réelle) ont pour décor les rues, les logements et les arrière-cours de Berlin. Il absorba aussi certains aspects du Futurisme italien comme la dynamique, les procédés de composition énergiques, convenant si bien à la traduction des effets les plus spectaculaires de la modernité – éclairage électrique, transport en commun, et le phénomène naissant des foules urbaines.

Décrit par un collègue dadaïste, Hans Richter, comme un « boxeur, un combattant sauvage et plein de haine », Grosz devint une figure-clef du mouvement Dada berlinois. Sa nature pugnace, son sens irrévérencieux et intrépide de l'absurde, et son profond humour noir alimentaient le dynamisme politique du Dada et son anticonformisme artistique. Ces aspects de Grosz, qui animent une grande part de son œuvre, le rendirent réfractaire à de nombreuses formes plus littéraires, romantiques et utopiques de l'expressionnisme. Pourtant, ce que Grosz partage sans conteste avec ses contemporains expressionnistes est une sensibilité fascinée pour la pulsation de vie et le dynamisme enivrant de la ville. En 1933, pour échapper à la persécution nazie, il émigra avec sa femme en Amérique. En 1959, il rentra finalement à Berlin, mais pour y mourir à peine un mois plus tard, à l'issue d'une nuit passée à festoyer en ville.

834. Georg Grosz, 1893-1959, Allemand. *La Ville*, 1916-1917. Huile sur toile, 100 x 102 cm. Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano. Expressionnisme

835. Mark Gertler, 1891-1939, Anglais. *Merry-Go-Round (Manège)*, 1916. Huile sur toile, 189,2 x 142,2 cm. Tate Gallery, Londres.

Gertler, objecteur de conscience, peignit cette œuvre à l'apogée de la Première Guerre mondiale. Le manège en train de tourner devient ici une métaphore de machine militaire. L'échec d'une exposition londonienne à la Lefevre Gallery en 1939, lui causa une intense déception et, submergé par le désespoir, il se suicida.

836

837

838

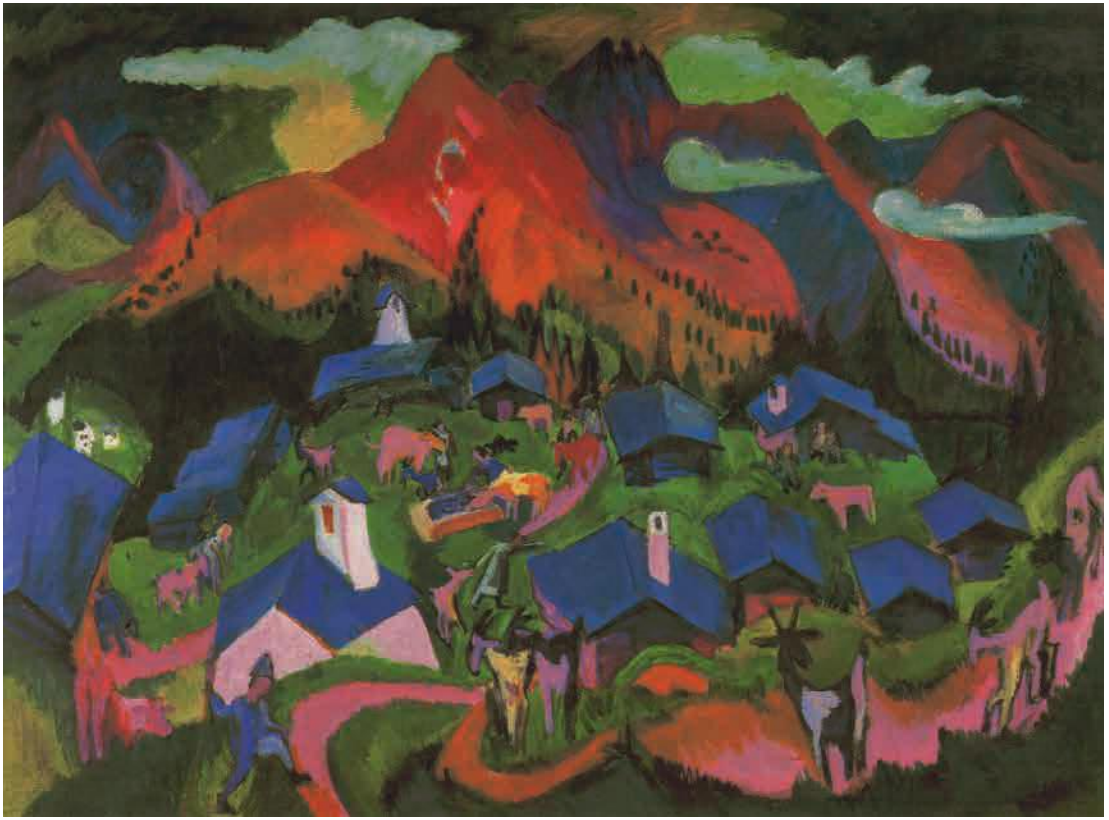
836. Marc Chagall, 1887-1985, Né en Russie, naturalisé français.
La Promenade, 1917. Huile sur toile, 170 x 163,5 cm.
Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Surréalisme

Voici la célèbre Promenade *(1917), grande toile presque carrée – format rare chez Chagall – où se combinent hardiment deux tons principaux, le vert et le violet rose ; où le vieux Vitebsk, émeraude, magique, se reconnaît à peine dans la taille à facettes si raffinée de volumes cubistes syncopés ; où Bella en robe lilas plane dans les airs, tenant la main de son mari pour ne pas disparaître dans les hauteurs, tandis que le peintre sourit comme un bon clown heureux d'avoir bâti son propre bonheur et créé ce monde radieux. Et comme toujours, la facture mystérieuse et solennelle du ciel fondu dans la brume estivale, qui représente le principe « cosmique », cohabite gracieusement avec des signes bien terrestres, la carafe et le verre sur le fichu rouge qui flambe sur le vert de l'herbe. Chez Chagall, le cosmique naît de l'existence quotidienne. Pour un temps, l'artiste paraît oublier les drames des Fins et des Origines : la naissance devient simple occasion de joie sereine ; quant à la mort, il a tout bonnement cessé d'y penser ; les horloges ne mesurent plus le temps fatal, elles ne l'arrêtent plus ni ne le pressentent ; l'artiste demeure en son vol ininterrompu.*

837. Wyndham Lewis, 1882-1957, Anglais. *Une Batterie bombardée*, 1919.
Huile sur toile, 152,5 x 317,5 cm. Imperial War Museum, Londres. Camden Town Group

838. Gustav Klimt, 1862-1918, Autrichien. *Adam et Eve*, 1917-1918.
Huile sur toile, 173 x 60 cm. Österreichische Galerie, Vienne. Art Nouveau

839



840

839. Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938, Allemand.
Le Retour des animaux, 1919. Huile sur toile, 120 x 167 cm.
Collection SWK, Berne. Expressionnisme

840. Tom Thomson, 1877-1917, Canadien. *Jack Pine*, 1917.
Huile sur toile, 127,9 x 139,8 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Groupe des Sept

Tom Thomson est l'un des principaux fondateurs de l'école canadienne de peinture. Sa vie connut une fin tragique. Il se noya dans le parc Algonquin. Probablement à cause du mystère qui entoure les circonstances de sa mort, Thomson est devenu une légende au Canada.

841. Paul Klee, 1879-1940, Suisse-Allemand.
Villa R, 1919. Huile sur panneau de bois, 26 x 22 cm.
Öffentliche Kunstmuseum, Bâle. Expressionnisme

842. Giorgio de Chirico, 1892-1964, Italien.
Les Muses inquiétantes, 1916. Huile sur toile.
Collection privée, Milan. Surréalisme

843. Pablo Picasso, 1881-1973, Espagnol. *Mère et enfant*, 1921.
Huile sur toile, 142 x 172 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago. Cubisme

841

842

Ernst Ludwig Kirchner
(Aschaffenburg, 1880 – Frauenkirch, 1938)

« Leader » autoproclamé du groupe d'artistes *die Brücke* (Pont), fondé à Dresde en 1905, Ernst Ludwig Kirchner, joua un rôle central dans les premiers développements de l'expressionnisme allemand (fig.186). Ses premières œuvres révèlent l'influence de l'Impressionnisme, du post-impressionnisme et du *Jugendstil*, mais dès 1909, Kirchner peignait d'une manière distinctive et expressive grâce à un coup de pinceau audacieux, mais détendu, des couleurs vives et non naturalistes, et des gestes intenses. Il travaillait dans son atelier à partir d'esquisses réalisées très rapidement, souvent à partir de figures mouvantes, de scènes inspirées de la vie en ville ou des excursions du *Brücke* à la campagne. Un peu plus tard, il commença à réaliser des sculptures grossièrement taillées dans des blocs de bois. A peu près au moment où il s'installa à Berlin, en 1912, le style de Kirchner, aussi bien de sa peinture que de son œuvre graphique prolifique, devint plus anguleux, caractérisé par des lignes déchiquetées, des formes élancées et atténuées, et, souvent, un plus grand sentiment de nervosité. Ces traits se retrouvent dans leur expression la plus forte dans ses scènes de rue berlinoises (évoquées dans le chapitre « La Métropole et la Modernité »). Avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale, Kirchner devint physiquement faible et enclin à l'anxiété. Conscrit, il fut profondément traumatisé par sa brève expérience de l'entraînement militaire pendant le conflit.

De 1917 jusqu'à sa mort par suicide en 1938, il vécut une existence de reclus, bien qu'artistiquement productive, dans la tranquillité des Alpes suisses, près de Davos.

843

844

845

844. Georg Grosz, 1893-1959, Allemand. *Malade d'amour*, 1916. Huile sur toile, 100 x 78 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Expressionnisme

Dans un moment où il avait dû reprendre le service militaire qu'il haïssait tant, Grosz dépeignit un personnage filiforme et mortellement pâle dans une toile empestant le mélodrame gothique. S'inspirant vaguement de ses propres expériences de la guerre, Grosz l'intitula Liebeskranker *(Malade d'amour). La palette tire ses couleurs du clair de lune froid, de la gangrène, de la nuit noire et du sang coagulé. Le personnage pourrait être l'un des alter ego de Grosz – un dandy aventurier. Sa posture et sa canne à pommeau d'argent le rangent dans la catégorie des canailles aristocratiques, l'ancre tatouée sur son crâne et son anneau d'or à l'oreille, dans celle des pirates des hautes mers, sans racine. Les os en croix, aux pieds du chien recroquevillé sur le sol, offrent un pendant au crâne blanc du pirate. Au centre de la composition se trouvent le pistolet et le cœur rouge sang battant dans sa poitrine. Ceux-ci suggèrent de façon morbide un crime passionnel – commis (meurtre ?), ou encore envisagé (suicide ?). Les accessoires de l'intoxication couvrent la table – boissons et drogues. Grosz buvait beaucoup et avec enthousiasme. La perspective exagérée et l'absence d'horizon sont typiques des représentations expressionnistes de l'espace urbain. Plus frappante encore est la manière dont Grosz abolit la distinction entre dehors et dedans, extérieur et intérieur. Dans cette scène nocturne, Grosz fond les objets et l'ambiance d'un café dans l'architecture de la rue, de façon à susciter un sentiment de désorientation – l'équivalent visuel de la griserie nauséeuse qu'entraînent l'amour et les liqueurs chez le sujet / objet. Nous ne pouvons déterminer si le globe blanc et brillant est la lune, un spot de night-club ou le faisceau d'un projecteur. Sommes-nous à l'intérieur ou à l'extérieur des murs et des fenêtres ?*

845. Otto Dix, 1891-1969, Allemand. *Rue de Prague*, 1920. Huile et collage, 100 x 80 cm. Galerie der Staat, Stuttgart. Expressionnisme

Otto Dix
(Untermhaus, 1891 – Stigen, 1969)

Dix naquit près de Gera, mais fit sa formation et ses premières expériences artistiques à Dresde. Sa première œuvre significative vit le jour au cœur de la violence de la Première Guerre mondiale. Légèrement plus jeune que les premiers expressionnistes, il jouit d'une longue et prolifique carrière, au cours de laquelle son travail se modifia souvent de façon importante. Ces changements suivirent vaguement les développements clefs de l'avant-garde allemande, passant de l'expressionnisme au Dada, puis, aux environs de 1923, à la démarche dite de la Neue Sachlichkeit (Nouvelle objectivité). Bien qu'il fût l'un des principaux artistes modernes d'Allemagne, un engouement profond pour les maîtres anciens – Cranach, Dürer et Baldung Grien – marqua ses meilleures créations dès le milieu des années 1920. Lorsque la guerre fut finie, Dix se trouva mêlé aux cercles expressionnistes et socialistes, comme le Novembergruppe, basé à Berlin et un autre groupe de Dresde, incluant également le précoce Felixmüller. Dix se décrivait alors parfois comme un « réaliste ».

Rue de Prague fut une réaction des plus innovatrices et mémorables produites face aux séquelles de la guerre. Comme avec son groupe de vétérans invalides jouant aux cartes, de la même année, Dix recourut à la brutale juxtaposition de matériaux artificiels, de fragments d'objets de tous les jours et de peinture à l'huile pour reconstruire une réalité chaotique faite de corps brisés et de modernité aliénée. En 1927, au moment où Dix devint professeur à l'Académie de Dresde, il utilisait des méthodes et des matières plus couramment associées aux anciens maîtres du XVIe siècle. Son triptyque de la Großstadt (Métropole) de 1928 fut préparé avec un soin infini, et conçu comme un chef, d'oeuvre moderne. A cette époque, Dix avait délaissé l'expressionnisme. Néanmoins, les tableaux dépeignant le sexe dans la ville, inspirés de l'éclat et de la saleté de Berlin, avec sa juxtaposition caustique d'Eros et de la mort, prolongent les thèmes qui préoccupaient Dix presque depuis le début de sa carrière.

846

847

847. Giorgio Morandi, 1890-1964, Italien. *Nature morte*, 1920. Huile sur toile, 60,5 x 66,5 cm. Collection privée, Milan. Peinture Métaphysique

846. Fernand Léger, 1881-1955, Français. *La Ville*, 1919. Huile sur toile, 230,5 x 297,7 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Purisme/Cubisme

Dans cette œuvre, le futuriste français Léger exprime son optimisme confiant dans le progrès technique. Il voit dans la conformité un moyen pour les individus de se fondre dans un système communiste idéalisé auquel il souscrivait. Dans sa cité du futur, cohabitent machines propres et lignes de communications claires, toute confondues, mais sans confusion, dans une harmonie bigarrée d'expressions populaires. Ironiquement, deux compères robots descendent un escalier, traversant le labyrinthe de la ville qui nous apparaît peut-être en fin de compte comme un assemblage chaotique. Cette œuvre date du milieu de la vie de l'artiste, qui finit par privilégier trois couleurs primaires et un dessin plus sobre.

848. Egon Schiele, 1890-1918, Autrichien. *Etreinte (Amants II)*, 1917. Huile sur toile, 100 x 70 cm. Österreichische Galerie, Vienne. Expressionnisme

Il s'agit de l'une des œuvres les plus connues de Schiele et le point d'orgue de son nouveau style semi-classique. Le couple est étendu, s'étreignant avec affection l'un l'autre, et l'artiste embrasse sa femme sur l'oreille. Il est enfin capable de célébrer l'union de deux personnes dans un ensemble harmonieux. Les lignes sont épurées ; les cheveux des deux têtes se rejoignent sans distinction ; les pieds disparaissent en une seule et même ligne. Les formes masculines et féminines semblent se soutenir mutuellement et personne ne regarde ou n'est conscient d'être regardé. Les draps sont encore froissés mais il s'agit désormais d'un accessoire destiné à couvrir les parties intimes de la femme et non plus à exposer la vérité animale dans son état brut. Il ne s'agit pas d'un tableau pornographique mais d'une vraie représentation de l'amour. On dirait que Schiele n'est plus enserré comme par hypnose dans l'idée juvénile du sexe et qu'il s'attache à apprendre à profiter de sa relation avec son épouse, Edith. Ce sont deux êtres heureux dans le mariage et, à la différence de ses anciennes œuvres, ils n'ont pas seulement une relation sexuelle sur ce tableau mais sont enfermés dans une étreinte amoureuse mutuelle.

849

851

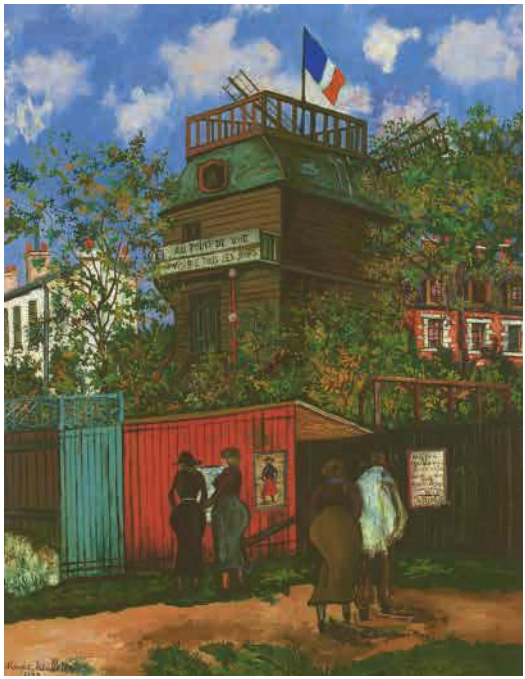
850

849. Vassily Kandinsky, 1866-1944, Russe. *Cercle bleu*, 1922. Huile sur toile, 110 x 100 cm. Guggenheim Museum, New York. Abstraction lyrique/Der Blaue Reiter

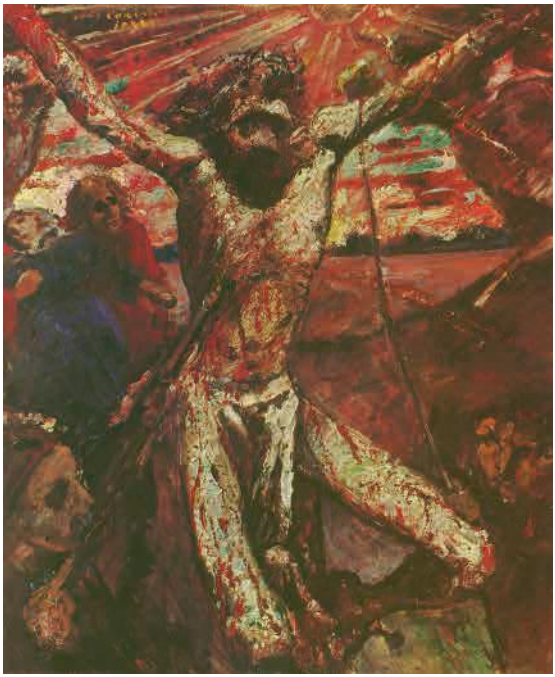
850. Max Ernst, 1891-1976, Français né en Allemagne. *Célèbes*, 1921. Huile sur toile, 125,4 x 107,9 cm. Tate Gallery, Londres. Surréalisme

Ernst, leader du mouvement Dadaïste à Cologne, puisa son inspiration dans les coffres à grain soudanais pour le sujet de cette peinture. Le titre de l'œuvre provient d'une comptine allemande qui commence ainsi : « L'éléphant de Célèbes a quelque chose de jaune au derrière… ». Cette peinture témoigne toujours de l'influence de De Chirico (la figure qui triomphe du monstre à deux jambes) et annonce en même temps le Surréalisme.

851. Johannes Itten, 1888-1967, Suisse. *Tout en un*, 1922. Feuille de journal, encre et aquarelle sur papier, 29 x 33 cm. Collection privée. Expressionnisme

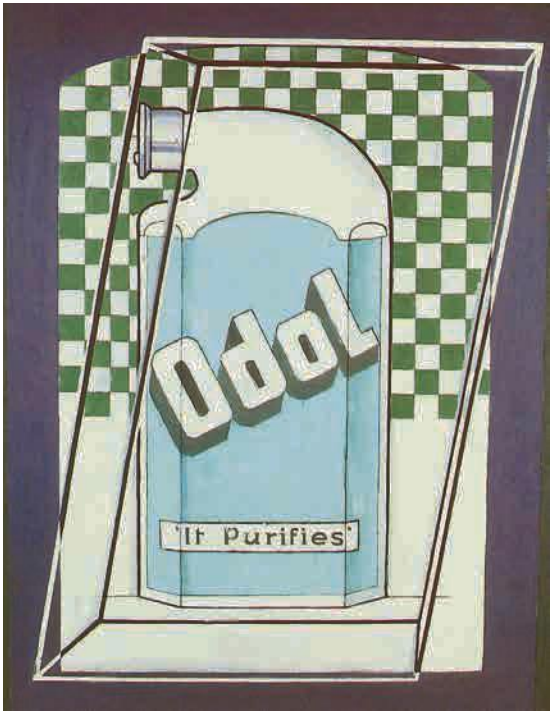


852



853

854



852. Maurice Utrillo, 1883-1955, Français. *Le Moulin de la Galette*, 1922. Huile sur toile. 106 x 81 cm. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Liège. Post-Impressionnisme

853. Lovis Corinth, 1858-1925, Allemand. *Le Christ rouge*, 1922. Huile sur toile, 129 x 108 cm. Neue Pinakothek, Munich. Impressionnisme

854. Stuart Davis, 1894-1964, Américain. *Odol*, 1924. Huile sur toile, 61 x 45,7 cm. The Museum of Modern Art, New York. Peinture Métaphysique

*Davis orienta les artistes américains vers le cubisme français et développa avec eux le Formalisme Abstrait qui allait devenir le Pop Art. Il débuta avec sa participation en 1913, à l'*Armory Show *de New York. Son influence se prolongea ensuite pendant 50 ans à travers des œuvres d'une apparente simplicité comme Odol. Ce qu'est le produit Odol ou ce qu'il fait est moins important que le medium qui en permet la reproduction. La célèbre maxime de Marshall McLuhan « le medium est le message » est ici illustrée avec une honnêteté transparente, même si l'on ne dispose d'aucune information sur le produit. Cet art met en lumière la force motrice de la publicité, qui consiste à créer toujours plus de nouveaux besoins sans satisfaire les besoins existants. L'observateur/consommateur adapte sa vision en fonction et voit à travers le verre son petit monde quadrillé, bien ordonné. L'emballage de la peinture et le produit à l'intérieur sont fonctionnels, même si l'on n'en connaît pas l'utilité. Plus tard, Warhol rapprochera encore ses artefacts du produit, ne reproduisant que l'étiquette ou l'emballage, mais à l'infini.*

855

855. Chaïm Soutine, 1893-1943, Né en Lithuanie, actif en France. *Le Chasseur de chez Maxim's*, 1925. Huile sur toile, 81,9 x 74,9 cm. Collection privée. Expressionnisme

Soutine fut principalement influencé par Modigliani dans ses portraits. Mais il ne connut le succès qu'en 1923, lorsque le grand collectionneur américain, Paul Barnes, le découvrit. Par la suite, il peignit une série de portraits caractéristiques par leur utilisation des couleurs : blanc pour les boulangers, blanc et rouge pour les chasseurs (le titre attribué à cette œuvre est Le chasseur).

856. Paul Klee, 1879-1940, Suisse-Allemand. *Le Poisson rouge*, 1925. Huile et aquarelle sur papier marouflé sur carton, 50 x 69 cm. Kunsthalle, Hambourg. Expressionnisme

857

857. Oskar Schlemmer, 1888-1943, Allemand. *Groupe concentrique*, 1925. Huile sur toile, 98 x 62 cm. Staatsgalerie, Stuttgart. Expressionnisme

858. Joan Miró, 1893-1983, Espagnol. *Carnaval d'Arlequin*, 1924-1925. Huile sur toile, 66 x 93 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Surréalisme

André Breton : « Miró fut probablement le plus surréaliste d'entre nous tous ». En 1975, on dédia à son œuvre une fondation, près de Barcelone.

856

858

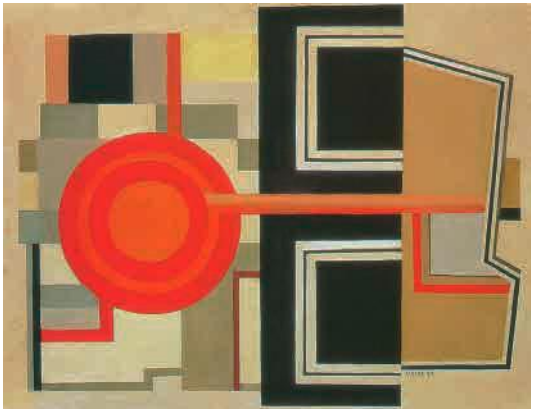
Max Beckmann
(Leipzig, 1884 – New York, 1950)

Max Beckmann est né à Leipzig. Etudiant à Weimar, berceau des Lumières allemandes, il se plongea avidement dans les œuvres de Schopenhauer et s'intéressa à Kant, Hegel et Nietzsche. Diplômé en 1903, c'est à Paris qu'il peignit ses premières toiles. Cézanne l'impressionnait particulièrement. Les premières œuvres de Beckmann étaient largement marquées par le style des Impressionnistes, et pouvaient être parfois assez traditionnelles dans leur composition et leur façon de traiter les sujets comme l'histoire ou les monuments. Beckmann garda tout au long de sa vie une compréhension instinctive de l'art du passé, s'orientant vers des images et des époques puissantes et simples dans leur expression. Tandis que se développait son propre style, ce goût prit la forme d'un engouement particulièrement créatif pour l'art du Moyen Age et de la Renaissance septentrionale. Beckmann demeura toujours en marge du noyau de l'expressionnisme et des programmes enflammés qu'ils publiaient. Sous beaucoup d'aspects, il ne fut jamais un véritable « Expressionniste ». Néanmoins, l'œuvre qu'il produisit entre la guerre et le milieu des années 20, constitue une contribution majeure à l'art allemand d'avant-garde et au développement – comme au déclin – de l'expressionnisme. Beckmann faisait peu de déclarations en public sur son travail, préférant limiter son discours à la peinture. Précisément en raison de la rareté des témoignages de l'artiste, cette communication exceptionnelle, sous forme d'un « *schöpferische Konfession* » ou « credo créatif », écrit en 1918 et publié en 1920 par l'écrivain Kasimir Edschmid, est devenu un document central : « Je pense que j'aime tant peindre parce que cela m'oblige à être objectif. Il n'y a rien que je hais plus que la sentimentalité. Plus ma détermination à saisir l'indicible du monde devient forte et intense, plus les émotions de notre existence me consument en profondeur ; plus je ferme ma bouche, et plus froide sera ma résolution à capturer ce monstre de vitalité et à l'enfermer, à le défaire et à l'étrangler au moyen de lignes affûtées et de surfaces limpides comme le cristal. Je ne pleure pas, les larmes sont indignes et symboles d'esclavage. Je pense toujours à la chose. »

Un tableau de 1921, *Der Traum* (Le Rêve) contient de nombreux éléments iconographiques et compositionnels, déjà présents ou qui allaient devenir des traits distinctifs de l'œuvre de Beckmann : des personnages entassés dans un intérieur équivoque, des instruments et appareils de musique, la collerette de bouffon, des postures et des gestes ambivalents, des fragments de signalisation, le poisson. La composition en zigzag s'inspire des surfaces picturales abruptes et subjectives et des formes anguleuses que l'on trouve dans l'art gothique. Dans une analyse détaillée du tableau de 1924, le critique Wilhelm Fraenger compara le talent consommé de Beckmann à disposer dans son cadre la totalité organique du mouvement tournoyant, avec l'organisation contrôlée des formes du tumulte propre au vieux Maître flamand Peter Bruegel. Beckmann lui-même parla un jour d'un « mélange de somnambulisme et de terrible légèreté de conscience » à propos de son art.

859

860



859. Max Beckmann, 1884-1950, Allemand. *Le Rêve*, 1921. Huile sur toile, 182 x 91 cm. Saint Louis Art Museum, Saint-Louis. Expressionnisme

860. Fernand Léger, 1881-1955, Français. *Composition*, 1924. Huile sur toile, 73 x 92 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Purisme/Cubisme

861

863

862

Dalí, Salvador
(Figueras, 1904 – Torre-Galatea, 1989)

Peintre, artiste, créateur d'objets, écrivain et cinéaste, il est connu du public comme un des représentants majeur du surréalisme.

Buñuel, Lorca, Picasso, Breton... : ces rencontres constituent autant d'étapes dans la carrière de Dalí. Réalisé avec Buñuel, le film *Un chien andalou* marque son entrée officielle dans le groupe des surréalistes parisiens où il rencontre Gala, la femme d'Éluard, qui deviendra sa compagne et son inspiratrice.

Entre cet artiste éclectique et provocateur et les surréalistes parisiens, les relations se tendront progressivement à partir de 1934 jusqu'à la rupture avec Breton, cinq ans plus tard.

Pourtant, l'art de Dalí relève bien de l'esthétique surréaliste dont il a conservé le goût pour le dépaysement, l'humour et l'imagination.

861. Otto Dix, 1891-1969, Allemand. *Portrait de la journaliste Sylvia von Harden*, 1926. Technique mixte sur bois, 120 x 88 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Expressionnisme

Dans les années 20, c'est la réputation de portraitiste de Dix qui lui garantissait ses plus grands succès et des rentrées d'argent certaines. Sa peinture au rasoir d'une femme ultramoderne, auréolée d'un parfum de décrépitude, représentant la journaliste Sylvia von Harden, est un parfait exemple de ses meilleures productions dans le style intrépide de la Neue Sachlichkeit *(Nouvelle objectivité).*

864

865

866

862. Hans Arp, 1886-1966, Français. *L'Horloge*, 1924. Bois Peint. Collection privée. Dadaisme

863. Salvador Dalí, 1904-1989, Espagnol. *Personnage à une fenêtre (Jeune fille debout à la fenêtre)*, 1925. Huile sur toile, 103 x 75 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Surréalisme

864. Lyonel Feininger, 1871-1956, Américain. *Gelmeroda IX*, 1926. Huile sur toile, 108 x 80 cm. Museum Folkwang, Essen. Cubisme

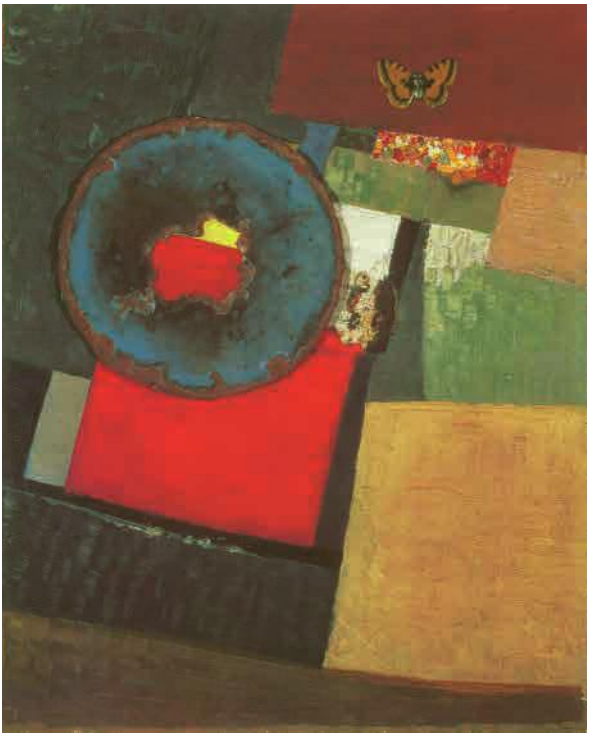
L'école du Bauhaus, fondée en 1919, influença la peinture et l'architecture, rapprochant la première du cubisme plus que de l'abstraction radicale. Feininger (1874-1956) releva ce défi dans des œuvres romantiques et colorées qui montrent un respect cubiste pour les formes de base, tout en conservant un aspect décoratif. Il apporta à l'école allemande une certaine chaleur qui semblait manquer cruellement au pragmatisme de l'architecture Bauhaus. Klee et Kandinsky se mirent à enseigner aux côtés de Feininger, probablement plus pour influencer l'école que pour en être influencé.

865. Yves Tanguy, 1900-1955, Américain (né en France). *Maman, papa est blessé !*, 1927. Huile sur toile, 92,1 x 73 cm. The Museum of Modern Art, New York. Surréalisme

866. Chaïm Soutine, 1893-1943, Né en Lithuanie, actif en France. *Carcasse de boeuf*, vers 1925. Huile sur toile, 166,1 x 114,9 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Expressionnisme

867

869



868

870

871

Raoul Dufy
(Le Havre, 1877 – Forcalquier, 1953)

Né au Havre en 1877, Raoul Dufy est très influencé par les Fauves au début de sa carrière. Il rencontre Othon Friesz à l'Ecole des Beaux-Arts du Havre. Les fleurs sont l'un des sujets de prédilection de Dufy. De ses débuts fauves, Dufy conservera la simplicité, l'épuration du sujet et le goût des couleurs éclatantes. Puis, ses formes seront plus géométriques et l'espace plus structuré, se rapprochant ainsi des recherches cubistes. Mais le peintre trouvera rapidement son style propre dans lequel il allie la souplesse du dessin à des couleurs éclatantes, ne coïncidant pourtant jamais exactement sur la toile. Raoul Dufy s'éteint en 1953.

872

867. George Grosz, 1893-1959, Allemand. *L'Agitateur*, 1928.
Huile sur toile, 108 x 81 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. Expressionnisme

868. Georgia O'Keeffe, 1887-1986, Américain. *Jack-in-the-Pulpit*, 1930. Huile sur toile, 122 x 76,2 cm. The National Gallery of Art, Washington, D.C. Modernisme

Au lycée de Madison le professeur chargé de l'enseignement artistique de l'école communiqua à Georgia ses premières notions sur les mystères et les détails d'une fleur appelée « Petit Prêcheur » (« Jack-In-The-Pulpit »). Dans son autobiographie, O'Keeffe écrit : « J'avais vu beaucoup de Jacks auparavant, mais c'était la première fois que j'examinais une fleur (…) j'étais un peu irritée par mon intérêt parce que je n'aimais pas le professeur (…) Mais peut-être m'ouvrit-elle les yeux et me fit regarder les choses – les regarder dans le moindre détail. »

869. Kurt Schwitters, 1887-1949, Allemand. *Maraak, Variation I*, 1930. Huile et collage sur carton, 46 x 37 cm. Peggy Guggenheim Museum, Venise. Dadaisme

870. Kasimir Malevitch, 1878-1935, Russe. *Paysans*, 1928-1932.
Huile sur toile, 53,5 x 70 cm. Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Abstraction

871. Raoul Dufy, 1877-1953, Français. *Le Paddock*, 1926.
Huile sur toile, 81 x 125 cm. Collection privée. Fauvisme

872. John Steuart Curry, 1897-1946, Américain. *Baptême dans le Kansas*, 1928.
Huile sur toile. Whitney Museum of American Art, New York. Régionalisme

873

874

873. Salvador Dalí, 1904-1989, Espagnol.
Le Grand Masturbateur, 1929. Huile sur toile, 110 x 150 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Surréalisme

874. René Magritte, 1898-1967, Belge.
Assassin menacé, 1927. Huile sur toile, 150,4 x 195,2 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Surréalisme

Magritte fut probablement l'un des plus puissants peintres surréalistes, dont l'inquiétante association d'éléments érotiques, étranges, extraordinaires et ordinaires surprend toujours. Ici, la scène combine érotisme et sadisme, dans la plus pure tradition surréaliste provocatrice consistant à représenter les aspects positifs des scènes d'horreur.

875. Lyonel Feininger, 1871-1956, Américain.
Bateaux à voile, 1929. Huile sur toile, 43 x 72 cm.
The Institute of Art, Detroit. Cubisme

876. Edward Hopper, 1882-1967, Américain.
Le Phare, 1929. Huile sur toile, 74,9 x 109,9 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York. Réalisme

875

876

877

Joan Miró (Joan Miró i Ferra)
(Barcelone, 1893 – Palma de Mallorca, 1983)

Joan Miró est né dans une chambre au plafond couvert d'étoiles peintes. Il grandit dans la ville de Barcelone, où indépendance farouche et créativité sont indissociables. En 1907, Miró Il s'inscrivit à des cours d'art à la *Escuela de la Lonja*, une école consacrée aux arts appliqués dispensant à la fois un enseignement traditionnel et professionnel, où un jeune homme nommé Picasso avait impressionné ses professeurs dix ans plus tôt. Puis il suivi les cours privés de la Galí qui, contrairement à l'école Lonja, constituaient un lieu où l'on reconnaissait la singularité de Joan Miró. A l'académie Galí, Miró rencontra quelques-uns des hommes qui allaient devenir non seulement ses collègues en peinture, mais aussi des amis intimes. Avec Enric Cristòfol Ricart, ils louèrent bientôt un atelier ensemble à proximité de la cathédrale de Barcelone.

Identifié plus tard comme un surréaliste, Miró n'épousa jamais le style d'aucune école ou courant établi. « Il était clair dans son esprit », ainsi que l'a formulé un critique, « qu'il devait dépasser toutes les catégories et inventer un idiome qui exprimerait ses origines de façon propre et authentique ». Au fil de sa carrière, il travailla dur pour ne pas suivre ses propres traditions.

Miró avait aussi étudié les formes brisées du cubisme et avait appris à admirer les couleurs stridentes des Fauves. Mais il avait un œil unique, et ses peintures combinaient des perspectives tourbillonnantes, des traits de pinceaux épais et des couleurs inattendues. Il cherchait des moyens d'intégrer au style bidimensionnel de son temps des sources d'inspiration telles que le folklore catalan ou les fresques religieuses romanes.

Joan Miró commença à reconnaître que, s'il était appelé à devenir un artiste sérieux, comme Picasso, il fallait qu'il s'installe à Paris. Pendant un certain temps, il loua un atelier au 45, rue Blomet, près de chez André Masson. Celui-ci ne fut que le premier lien avec toute une communauté d'artistes auprès de laquelle Miró trouva un foyer, précisément au moment où ceux-ci commençaient à se souder autour du mouvement artistique qu'ils appelaient « surréalisme ». C'était un courant de pensée qui glorifiait l'individu et l'imagination, et en même temps se targuait d'une tradition, d'une rationalité et même d'un certain bon sens.

Certes influencé par les pratiquants du surréalisme, Miró ne rejoignit pourtant jamais leurs rangs. La joyeuse liberté des dadaïstes était plus à son goût que les manifestes et les dogmes des surréalistes. Cependant, son originalité naïve suscitait l'attention et l'admiration de tous.

Tandis qu'il s'élevait en compagnie des autres grands surréalistes vers les sphères de l'imagination, il resta toujours fidèle aux racines de son identité catalane. Il confortait celle-ci en continuant à passer ses étés à Montroig, ne perdant jamais de vue, littéralement, les paysages de la campagne méditerranéenne. Le mythe de Miró se nourrit de la richesse de la « Catalogne elle-même : de sa lumière, de son sol, de ses champs cultivés ou de ses plages » autant que de ses femmes et de ses oiseaux – pour Rowell, « les représentations mythiques les plus constantes à travers une œuvre longue et variée ». A la fin des années 20, la peinture de Miró avait évolué vers un style combinant le mythe et la nouveauté, le figuratif et l'abstrait, la naïveté de l'enfance et la sophistication symbolique.

878

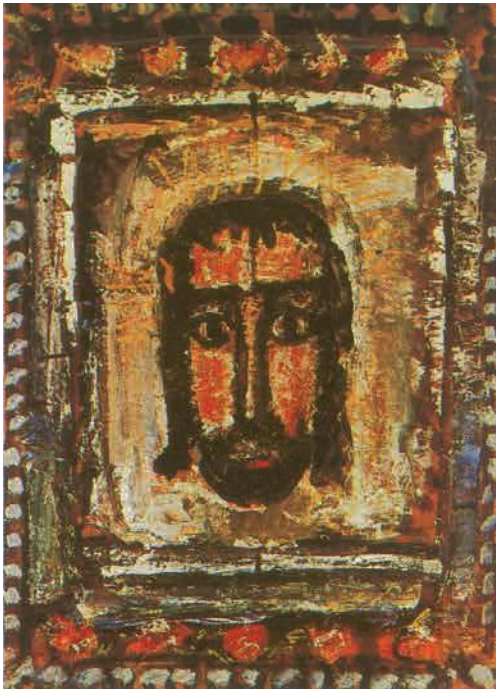
877. Joan Miró, 1893-1983, Espagnol. *Intérieur hollandais I*, 1928.
Huile sur toile, 91,8 x 73 cm. The Museum of Modern Art, New York. Surréalisme

Après quelques voyages en Belgique et en Hollande, Miró entama une fascinante série de tableaux qu'il intitula Intérieurs flamands *– typiquement miroesques dans leur démarche de réinterprétation des maîtres flamands -, série inspirée par les cartes postales qu'il avait collectées dans les musées. Des études au crayon révèlent la manière dont il transforma ces peintures réalistes en représentations irréelles de leurs structures sous-jacentes, tandis que les peintures finales reflètent sa volonté caractéristique de transformer un monde de nuances en formes amples et planes de couleurs vives et brillantes. Le contrepoint entre réalisme et fantaisie se perpétue tout au long de la carrière de Joan Miró : c'est précisément le génie de son art, ce qui le rend à la fois accessible et mystérieux.*

878. André Masson, 1896-1987, Français. *Le Labyrinthe*, 1938. Huile sur toile, 120 x 61 cm.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Surréalisme

879

881



880

879. Grant Wood, 1891-1942, Américain. *Gothique Américain*, 1930. Huile sur carton, 78 x 65,3 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago. Régionalisme

Bien que l'artiste américain Wood soit originaire d'Iowa, un état de l'ouest des Etats-Unis, son atelier était situé dans l'état du Connecticut. Lorsque cette œuvre, de loin la plus célèbre, fut offerte pour la première fois aux regards des résidents de cette petite ville de l'Iowa, certains furent offensés, trouvant que l'œuvre ridiculisait les manières simples et la sobriété apparente d'authentiques paysans. Wood expliqua que les visages allongés (reflétés dans le camée et la fourche) inspirés de ceux de sa sœur et de son dentiste, étaient censés faire écho à la verticalité de la ferme gothique américaine dans un style réaliste. L'œuvre de Wood devint et est restée l'une des œuvres les plus populaires de la peinture américaine.

880. Georges Rouault, 1871-1958, Français. *La Sainte Face (Christ)*, 1933. Huile sur toile, 91 x 65 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Expressionnisme

881. Tamara de Lempicka, 1898-1980, Russe-Polonaise.
Autoportrait (Tamara dans la Bugatti verte), 1929. Huile sur panneau de bois, 35 x 27 cm. Collection privée. Art déco

Ce tableau est sans doute celui qui est devenu le plus célèbre et celui qui a été le plus reproduit au cours des vingt cinq dernières années. Ce n'est pas un portrait à proprement parler, puisqu'il ne représente pas une femme en particulier. En effet, qui peut reconnaître Lempicka sur cette image très stylisée ? Il s'agit bien plus du portrait d'une certaine époque, et plus précisément d'un type de femme qui voit le jour à cette époque.

La première guerre mondiale, en massacrant une génération entière de jeunes hommes est certainement l'évènement historique qui a le plus contribué à l'émancipation de la femme. Dans les années folles, le symbole par excellence de cette émancipation, pour celles qui pouvaient s'en offrir une, restait l'automobile ; et la manière dont Lempicka raconte sa rencontre au bois de Boulogne avec la belle Rafaëla, et comment elle la ramena dans son studio, illustre bien l'importance de l'auto quand il s'agit de gagner son indépendance sexuelle.

882

883

882. Thomas Hart Benton, 1889-1975, Américain.
Les Activités de la cité, 1930-1931. Tempera à l'oeuf et détrempe sur bois, 19,6 x 66,2 cm. New School of Social Research, New York. Régionalisme

883. Diego Rivera, 1886-1957, Mexicain.
Fresque de l'Industrie de Détroit, 1932. Décor mural. Detroit Institute of Art, Détroit. Social Réalisme

Après avoir laissé derrière lui les impressionnistes et les divisionnistes, Rivera fut attiré par le cubisme synthétique, incarné par un peintre comme Juan Gris. Au cours d'un voyage en Italie, en 1920-1921, il découvrit les fresques de Giotto et adopta la technique de décoration monumentale en y intégrant des éléments d'art précolombien. Rivera reçut cette commande d'Edsel Ford, président de la Commission Artistique et de la Ford Motor Company, et du Dr. William Valentiner, directeur de la DIA.

884

885

884. Salvador Dalí, 1904-1989, Espagnol. *Persistance de la mémoire*, 1931.
Huile sur toile, 24,1 x 33 cm. The Museum of Modern Art, New York. Surréalisme

Dalí raconte dans son autobiographie l'histoire de la conception du tableau La Persistance de la mémoire *: « Cela se passa un soir de fatigue. J'avais une migraine, malaise extrêmement rare chez moi. Nous devions aller au cinéma avec des amis et au dernier moment je décidai de rester à la maison [...]. Nous avions terminé notre dîner avec un excellent camembert et lorsque je fus seul, je restai un moment accoudé à la table, réfléchissant aux problèmes philosophiques posés par le » super-mou « de ce fromage coulant. Je me levai et me rendis dans mon atelier pour donner, selon mon habitude un dernier coup d'œil à mon travail. Le tableau que j'étais en train de peindre représentait un paysage des environs de Port Lligat dont les rochers semblaient éclairés par une lumière transparente de fin de jour. Au premier plan, j'avais esquissé un olivier coupé et sans feuilles. Ce paysage devait servir de toile de fond à quelque idée, mais laquelle ? Il me fallait une image surprenante et je ne la trouvais pas. J'allais éteindre la lumière et sortir, lorsque je » vis « littéralement la solution : deux montres molles dont l'une pendrait lamentablement à la branche de l'olivier. Malgré ma migraine qui me faisait souffrir, je préparai ma palette et me mis à l'œuvre. »*

885. René Magritte, 1898-1967, Belge. *Le Modèle rouge*, 1935.
Huile sur toile, 56 x 46 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Surréalisme

886

887

Georgia O'Keeffe

(Sun Prarie, Wisconsin, 1887 – Santa Fe, 1986)

En 1905, Georgia O'Keeffe suivit des cours à l' *Art Institute* de Chicago et débuta sérieusement sa carrière artistique. Elle s'installa ensuite à New York et s'inscrivit à l'*Art Students League School.* Georgia adorait les cours de nature morte dispensés par le fringant William Merritt Chase, un des professeurs qui l'influencèrent durant cette période. Elle fréquenta la galerie 291 et y rencontra son futur mari, le photographe, Alfred Stieglitz. Durant l'été 1912, elle suivit des cours à l'université de Virginie auprès d'Alon Bement qui recourait à une méthode révolutionnaire pour enseigner l'art, imaginée par Arthur Wesley Dow. Les élèves ne copiaient pas mécaniquement la nature, mais se voyaient enseigner les principes du dessin basé sur les formes géométriques. Ils s'exerçaient à diviser un carré, dessiner au coeur d'un cercle ou encore placer un rectangle autour d'un dessin, puis organiser la composition en l'agençant par l'ajout ou l'élimination d'éléments. Georgia trouva que cette méthode conférait une structure à l'art et l'aidait à comprendre les bases de l'abstraction. Au début de l'année 1925, Stieglitz exposa les artistes encouragés à l'époque du 291. C'est au cours de cette exposition que les peintures géantes de fleurs de Georgia O'Keeffe, destinées à faire prendre conscience de la nature, furent présentées pour la première fois. Les critiques acclamèrent cette nouvelle manière de voir. Elle détestait cependant les connotations sexuelles que les gens associaient à ses toiles, en particulier à ce moment des années 1920 où les théories freudiennes commençaient à ressembler à ce que nous appellerions aujourd'hui de la « psychologie de bazar ».

L'héritage que Georgia laisse derrière elle est une vision unique qui traduit la complexité de la nature en formes simples. Elle nous enseigne qu'il y a de la poésie dans la nature et de la beauté dans la géométrie.

888

886. Georgia O'Keeffe, 1887-1986, Américain. *Crâne de vache : rouge, blanc et bleu*, 1931. Huile sur toile, 101,3 x 91,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Modernisme

Avec son Crâne de vache – Rouge, bleu et blanc Giorgia O'Keeffe voulait attirer l'attention des gens sur la campagne qu'elle aimait en ajoutant des bandes rouges de chaque côté. Mais tandis que les brillantes teintes rouge, blanc et bleu du fond agissent comme des éléments distrayants, l'œil est néanmoins attiré par le bord dentelé des fragments où l'os est érodé. Les petites « orbites » qui nous fixent ont l'air vivant, conférant au crâne un côté macabre.

887. Stanley Spencer, 1891-1959, Anglais. *Saint-François et les oiseaux*, 1935. Huile sur toile, 66 x 58,4 cm. Tate Gallery, Londres. Pré-Raphaelite tardif

Saint François d'Assise, fondateur de l'ordre des Franciscains (ici sous les traits d'un vieil homme), est universellement connu pour sa capacité à parler aux oiseaux et à prier avec eux. Stanley Spencer avait l'intention d'exposer cette œuvre dans sa galerie idéale, appelée Church House, *mais elle ne fut jamais construite.*

889

890

888. Diego Rivera, 1886-1957, Mexicain. *Mexico aujourd'hui et hier*, 1935. Décor mural, 7,49 x 8,85 m. Palacio Nacional, Mexico City. Social Réalisme

889. Raoul Dufy, 1877-1953, Français. *La Fée électricité*, 1937. Huile sur contreplaqué, 10 x 60 m (panneaux). Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Fauvisme

890. Max Ernst, 1891-1976, Français né en Allemagne. *La Ville entière*, 1936. Huile sur toile, 97 x 145 cm. Kunsthaus, Zurich. Surréalisme

891

892

Thomas Hart Benton
(Neosho, 1889 – Kansas City, 1975)

Thomas Hart Benton refusa de s'engager dans une carrière politique, comme l'avaient fait son père et son grand-père avant lui, et s'inscrivit à l'*Art Institute* de Chicago. Après des études à Paris, où il s'intéressa à l'impressionnisme et au pointillisme, il rejeta les influences européennes et devint un peintre régionaliste, s'opposant à toute forme d'internationalisme montrant une vision idéalisée de l'Amérique traditionnelle et du monde rural. Chef de file de l'*American Scene*, il fut le professeur des frères Pollock, Charles et Jackson, monheant une *Art Students League*, et fut l'ami de ce dernier toute sa vie durant. Il est très célèbre pour ses peintures murales, surtout celles de la *New School for Social Research* de New York, et celle de l'Université d'Indiana dépeignant l'histoire sociale et industrielle de l'état.

893

894

891. Thomas Hart Benton, 1889-1975, Américain. *Fauchant le blé*, 1938. Détrempe et huile sur bois, 78,7 x 96,5 cm. Saint Louis Art Museum, Saint-Louis. Régionalisme

892. Otto Dix, 1891-1969, Allemand. *Metropolis*, 1928. Technique mixte sur bois, 181 x 101 cm. Staatliche Museen, Berlin. Expressionnisme

893. Pablo Picasso, 1881-1973, Espagnol. *Portrait de Marie-Thérèse Walter*, 1937. Huile sur toile, 100 x 81 cm. Musée Picasso, Paris. Cubisme

894. Roland Penrose, 1900-1984, Anglais. *Domino ailé*, 1938. Huile sur toile, 60 x 46 cm. Penrose Collection. Surréalisme

895. Frida Kahlo, 1907-1954, Méxicaine. *Les Deux Frida*, 1939. Huile sur toile, 170,2 x 170,2 cm. Museo de Arte Moderno, Mexico.

Les deux Frida, *réalisée sur un panneau de deux mètres, allait devenir le chef-d'œuvre de Frida Kahlo. Le miroir a longtemps joué un rôle central dans sa peinture, en premier lieu à cause du fait qu'elle était rivée à son lit. Plus tard, le miroir devint un reflet de la réalité qu'elle pouvait manipuler et traduire en une projection imaginaire de sa vérité personnelle. Dans* Les Deux Frida, *la dualité du miroir révèle une représentation schizophrénique du dilemme de Frida : d'un côté l'Européenne (Frieda) en robe blanche ornée de dentelles et de motifs, seyant à une chaste jeune fille catholique, et de l'autre, la femme Tehuana à la peau plus foncée et au costume chatoyant, le personnage de la paysanne truculente soutenu par Diego Rivera. Les deux cœurs sont à nu et une simple veine relie une amulette contenant le portrait miniature de Diego enfant aux deux cœurs des « Frida ». Le cœur de la « Frieda » européenne est déchiré et elle maintient l'extrémité de la veine partagée à l'aide d'une pince chirurgicale. En vain, car le sang continue à goutter sur sa robe blanche comme neige.*

895

896

Paul Klee
(Munchenbuchsee, 1879 – Muralto, 1940)

La réputation de Klee était celle d'un artiste introverti et rêveur. C'est une image qu'il cultivait en partie lui-même.

En 1911, Klee fut présenté à August Macke. Peu après, il rencontra Marc et Kandinsky. Ils l'accueillirent dans le groupe exposant sous le nom de *Blaue Reiter* et il contribua à leur almanach. En avril 1912, Klee se rendit à Paris et fut profondément impressionné par « l'Orphisme » abstrait de Robert Delaunay. L'art de Klee se distingue par sa diversité extraordinaire et son innovation technique. L'une de ses techniques les plus efficaces était en réalité très simple – le transfert à l'huile (le dessin avec une pointe affûtée au verso d'une feuille couverte de peinture à l'huile et couchée sur une autre feuille). Les effets collatéraux du procédé entraînaient l'apparition de taches de couleur dues au hasard. De cette façon, Klee parvint dans plusieurs œuvres à véhiculer une impression « spectrale ». De nos jours, l'un des plus célèbres tableaux de Klee est *Der Goldfisch* (Le Poisson rouge) de 1925. Un poisson lumineux brille vivement, en suspension dans un enfer aquatique. Klee fut extrêmement productif pendant les années du Bauhaus, mais en fin de compte, la prise du pouvoir par les Nationaux-Socialistes le poussa à quitter l'Allemagne avec sa femme pour sa Suisse natale. Les dernières œuvres de Klee, dans lesquelles dominent les formes simplifiées et archaïques, montrent sa préoccupation pour la mortalité. Klee mourut en 1940, au terme d'une longue maladie.

896. Paul Klee, 1879-1940, Suisse-Allemand. *Nouvelle Harmonie*, 1936. Huile sur toile, 92,7 x 66 cm. Guggenheim Museum, New York. Expressionnisme/Blaue Reiter

897

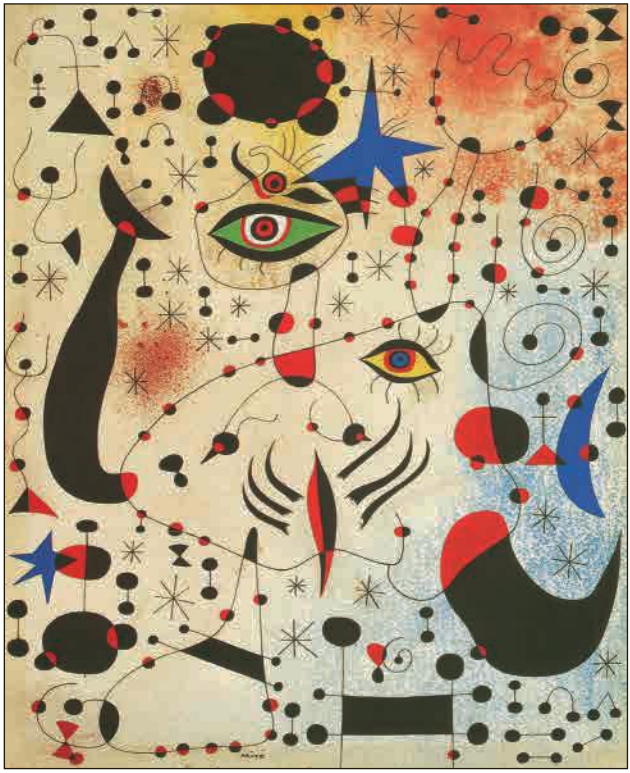
898

897. Stuart Davis, 1894-1964, Américain. *Swing Landscape*, 1938. Huile sur toile, 217 x 440 cm. Indiana University Art Museum, Bloomington. Cubisme

898. Pablo Picasso, 1881-1973, Espagnol. *Guernica*, 1937. Huile sur toile, 349,3 x 776,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

*L'événement historique sanglant qui poussa Picasso à créer ce chef-d'œuvre en un mois, eut lieu peu de temps avant l'exposition universelle de 1937 à Paris. Les images et les sentiments suscités par les trois heures de bombardement et de destruction de la capitale basque de Guernica par les avions nazis étaient encore frais dans la conscience du public. Aujourd'hui, au moins un almanach cite la première exposition de l'œuvre parmi les points culminants de cette année-là, mais comble de l'ironie, sans mentionner l'événement qui tua 1654 personnes et inspira l'artiste (*Time Almanac*, 2002). Cette œuvre implacablement monochrome fut controversée à la fois pour son message politique et son contenu artistique. A l'origine, Picasso y avait intégré des touches de couleur. Le noir et blanc lui a été inspiré par des photographies de guerre (particulièrement celles de Robert Capa). Il s'agissait là d'une démonstration puissante du système cubiste, ainsi qu'on peut le voir dans tous les visages, qui ignore la distinction entre profil et visage vu de face. Le spectateur peut voir le sujet sous différents angles en même temps. Probablement l'aspect le plus emblématique de l'œuvre est le visage hurlant situé sur la droite, dans le bâtiment en flammes, les bras levés vers le ciel. Même s'il s'agit d'une œuvre profane, elle a souvent été comparée aux triptyques religieux par sa composition ainsi que par l'intensité du thème présenté. Une ligne verticale entre le panneau gauche et le panneau central pourrait bien séparer le taureau de la maison, coupant la patte arrière droite du cheval. Le panneau droit coupe verticalement la zone de la cuisse de la femme suppliant dans la partie inférieure droite. Le centre géométrique de l'œuvre se situe entre les symboles d'espoir : l'unique fleur ayant survécu derrière l'épée brisée, et le coin du bâtiment d'où émerge une victime horrifiée, portant une lampe. La tragédie de la petite ville est étendue à l'Espagne entière par la présence du taureau, symbole de l'obsession de la nation pour la corrida, mais ici le taureau lève la queue en signe de colère. Il semble manifester de la défiance, contrairement au cheval qui exprime son angoisse, déchiqueté comme la victime en dessous de lui. Au demeurant, Picasso déclara que le cheval « représentait le peuple » tandis que le taureau symbolisait « la brutalité et la noirceur » du fascisme. Tandis que la tête dans la partie inférieure gauche semble encore animée d'un peu de vie, l'enfant dans les bras de sa mère angoissée paraît mort. Le symbole placé en haut au centre est comme un œil avec une ampoule en guise de pupille. Il ressemble aussi à un soleil dont l'éclat ne parvient pas à éclairer les ténèbres, laissant l'humanité se demander pourquoi de telles tragédies se produisent, surtout si celles-ci touchent des innocents. Cependant, Picasso demeura très discret sur le sens caché des thèmes et des images de* Guernica.

899. Joan Miró,1893-1983, Espagnol. *Chiffres et constellations d'une femme*, 1941. Gouache et peinture à l'essence sur papier, 46 x 38 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago. Surréalisme



899

900

902

901

900. Robert Delaunay, 1885-1941, Français. *Rythme 1*, 1940.
Huile sur toile, 529 x 592 cm. Musée National d'art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris. Orphisme

901. Vassily Kandinsky, 1866-1944, Russe. *Paradis bleu*, 1940.
Huile sur toile, 100 x 73 cm. Musée National d'art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris. Abstraction lyrique/Der Blaue Reiter

902. Joan Miró, 1893-1983, Espagnol. *Constellation*, 1941.
Gouache et peinture à l'essence de térébenthine sur papier,
46 x 38 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth. Surréalisme

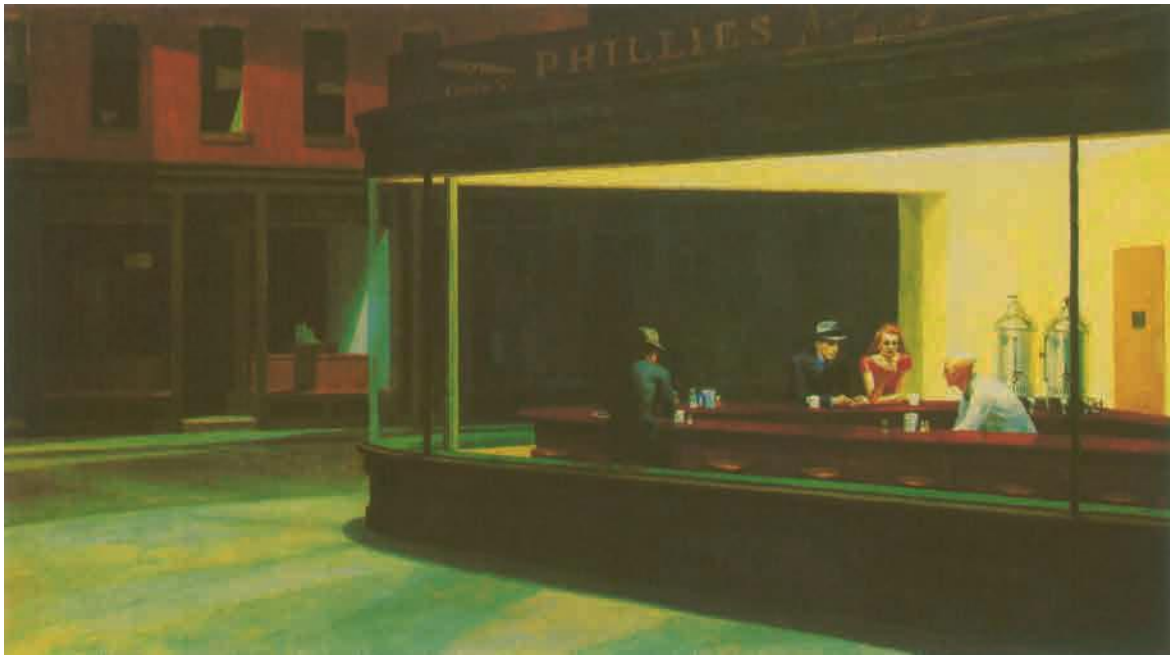
Ces tableaux au nom collectif de Constellations*, Miró les avait commencés dans la campagne normande, à Varengeville-sur-Mer. Il était tellement absorbé par son travail, qu'il ne comprit pas comment ce lieu avait pu le placer sur le chemin de l'escalade vers la guerre. Il était occupé à élaborer les techniques et la sensibilité, qui allaient étayer une série dense de vingt-trois tableaux. Il commença par humidifier son papier, grattant sa surface et lui conférant une certaine texture, qui servirait de fond pour le firmament qu'il créait. Des images familières flottaient sur la page – des yeux, des étoiles, des oiseaux, des visages, des côtes -, mais aussi des formes géométriques simples – des triangles, des cercles, des croissants et des courbes. Certaines figures sont uniformément noires, d'autres de couleur primaire, mais toutes interagissent à l'intérieur du cadre, formant un tout aussi intéressant que chacune de ses parties.*

903

904

903. Paul Delvaux, 1897-1994, Belge. *L'Entrée dans la ville*, 1940. Huile sur toile, 170 x 190 cm. Musée Delvaux, Saint Idesbald. Surréalisme

904. Paul Nash, 1889-1946, Anglais. *Mer Morte*, 1940-1941. Huile sur toile, 101,6 x 152,4 cm. Tate Gallery, Londres. Surréalisme



905

906

905. Edward Hopper, 1882-1967, Américain. *Nighthawks*, 1942.
Huile sur toile, 84,1 x 152,4 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago. Réalisme

Le professeur de Hopper, Robert Henri (1865-1929), était issu de la Ashcan School, un mouvement réaliste apparu en Amérique peu avant la Première Guerre mondiale. L'influence est perceptible dans le choix fréquent par l'artiste de paysages urbains ordinaires (appelé architecture vernaculaire américaine) et de thèmes de rues (voir « Early Sunday Morning », *1930). Néanmoins, le traitement de la lumière et de l'ombre par l'artiste, démontré de façon magistrale dans* Oiseaux de nuit *est immédiatement identifiable comme étant le sien. Dans cette vue calme d'un couple attablé dans un café tard la nuit, on perçoit une certaine froideur distante entre l'homme et la femme, symbolisée par l'éloignement de leurs tasses et leurs visages sans expression. Le serveur est dans une posture inhabituelle, un peu en retrait, comme pour ne pas distraire l'oeil du sujet principal. Un client isolé ne parle ni au couple ni au serveur, il tourne même le dos au spectateur, tout en incarnant le centre géométrique du tableau. Mais l'éclairage détourne de lui l'attention du spectateur, relégué quant à lui bien loin en dehors du lieu et de son ambiance plus chaleureuse et plus sécurisante. Se référant indéniablement au cinéma américain par le décor, la lumière et les attitudes des personnages, Hopper cherche à rendre l'atmosphère de la Grande Dépression de l'Amérique des années 1930. La solitude, la mélancolie et l'éclairage théâtral sont typiques de l'œuvre de Hopper et contrastent avec l'optimisme chauvin de la Ashcan School ou de l'illustrateur américain Norman Rockwell, par exemple. Toutefois, l'œuvre de Hopper recèle un attrait profondément universel, éveillant en nous une familiarité immédiate avec la mélancolie qu'il exprime fréquemment.*

906. Max Ernst, 1891-1976, Français né en Allemagne.
La Toilette de la mariée, 1940. Huile sur toile, 129,5 x 96,2 cm.
Peggy Guggenheim Collection, Venise. Surréalisme

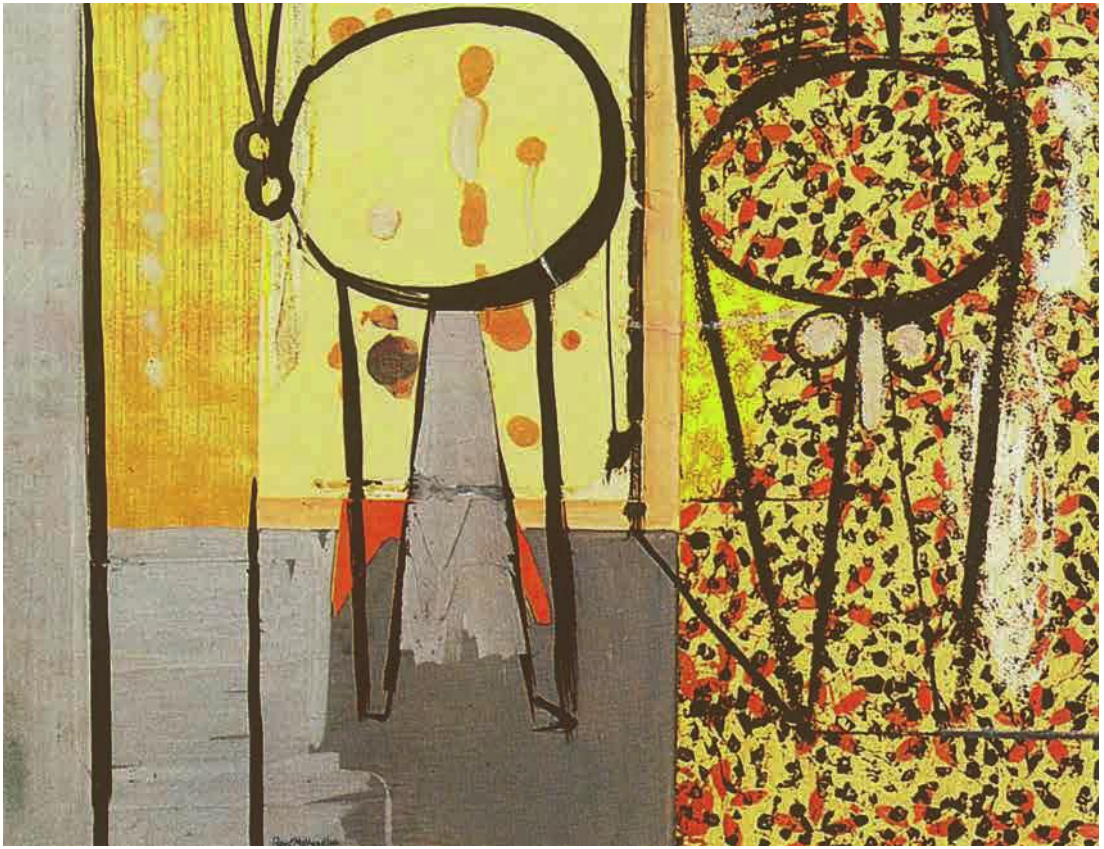
907. Edward Hopper, 1882-1967, Américain. *Gaz*, 1940.
Huile sur toile, 66,7 x 102,2 cm. The Museum of Modern Art, New York. Réalisme

908. Rufino Tamayo, 1899-1991, Méxicain. *Animaux*, 1941.
Huile sur toile, 76,5 x 101,6 cm. The Museum of Modern Art, New York.

907

908

909



910

909. Robert Motherwell, 1915-1991, Américain. *Pancho Villa, mort et vif*, 1943.
Gouache et Huile, collage sur carton, 71,1 x 91,1 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Expressionnisme abstrait

910. Jean Fautrier, 1898-1964, Français. *Petit otage nr. 2*, 1943.
Collection privée, Paris. Art informel

911

912

911. Jackson Pollock, 1912-1956, Américain. *La Louve*, 1943. Huile et gouache sur toile, 106,4 x 170,2 cm. The Museum of Modern Art, New York. Expressionnisme abstrait

Pollock était surnommé : Jack the Dripper *par analogie avec* Jack the Ripper. La Louve, *est une peinture des débuts de Pollock, débordant de références aux archétypes jungiens. Cette peinture montre ses débuts avec la technique du* dripping.

912. Wifredo Lam, 1902-1982, Cubain. *La Jungle*, 1943. Gouache sur papier marouflée sur toile, 239,4 x 229,9 cm. The Museum of Modern Art, New York.

913

914

915

913. Francis Gruber, 1912-1948, Français. *Job*, 1944.
Huile sur toile, 162 x 130 cm. Tate Gallery, Londres. Misérabilisme

Cette peinture fut exposée au Salon d'Automne de 1944 qu'on surnomma « Salon de la Libération » puisqu'il eut lieu à la fin de l'occupation de Paris par les Allemands. L'œuvre symbolise le peuple oppressé, souffrant autant que Job, et est une allégorie de la survie de l'espoir sous l'occupation. A cause de cette œuvre et d'autres encore, Gruber est considéré comme l'un des pères du mouvement Misérabiliste que connut la peinture française.

914. Pierre Bonnard, 1867-1947, Français. *Autoportrait dans le mirroir*, 1945.
Oil on canvas, 73 x 51 cm, Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Nabis

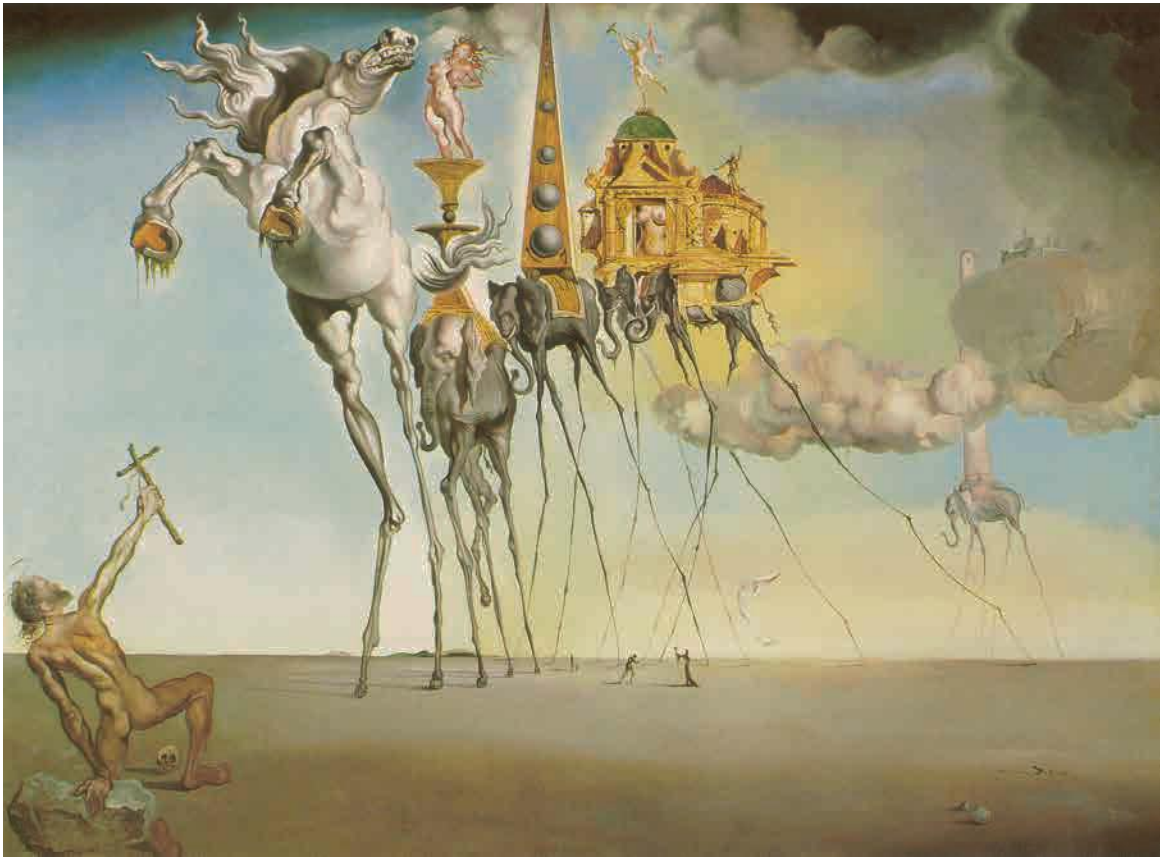
915. Norman Rockwell, 1894-1978, Américain. *Liberté de bien-être*, 1943.
Huile sur toile, 117,3 x 91 cm. Norman Rockwell Art Collection Trust, Stockbridge, Massachusetts.

916

917

916. Arshile Gorky, 1904-1948, Américain.
Les Fiançailles II, 1947. Huile sur toile, 71,1 x 90,1 cm.
Whitney Museum of American Art, New York.
Expressionnisme abstrait

917. Clyfford Still, 1904-1980, Américain.
Jamais, 1944. Huile sur toile, 165,2 x 82 cm.
Guggenheim Museum, New York. Expressionnisme abstrait



918

918. Salvador Dalí, 1904-1989, Espagnol.
La Tentation de saint Antoine, 1946. Huile sur toile, 89,7 x 119,5 cm.
Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Surréalisme

919. Jean Dubuffet, 1901-1985, Français. *Groupe de jazz (Dirty Style Blues)*, 1944. Huile sur toile, 97 x 130 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Art Brut

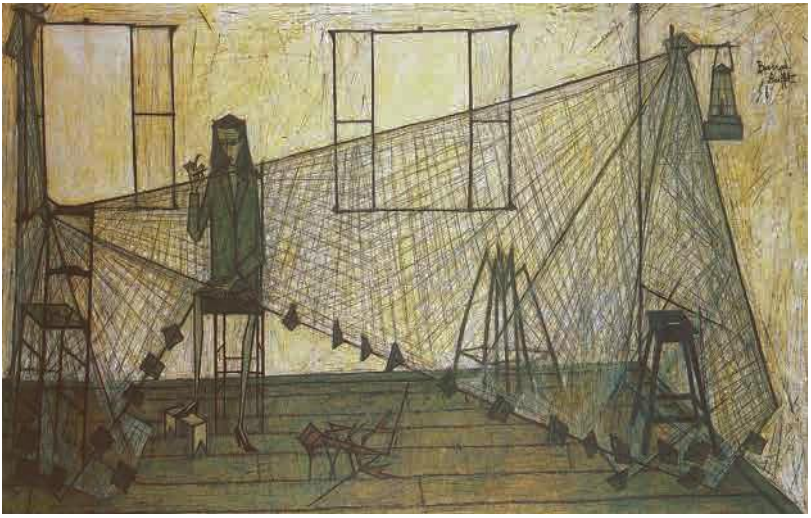
920. André Masson, 1896-1987, Français. *Pasiphaé*, 1945. Pastel sur papier noir, 69,8 x 96,8 cm. The Museum of Modern Art, New York. Surréalisme

919

920

921

922



921. Wolfgang Wols, 1913-1951, Né en Allemagne, actif en France. *Composition*, 1947. Huile sur toile, 73 x 92 cm. Neue Nationalgalerie, Berlin. Art informel

922. Bernard Buffet, 1928-1999, Français. *La Ravaudeuse de filet*, 1948. Huile sur toile, 200 x 308 cm. Collection privée, Paris.

923

923. Jackson Pollock, 1912-1956, Américain. *Reflection on the Big Dipper*, 1947. Huile sur toile, 111 x 92 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. Expressionnisme abstrait

924. Graham Sutherland, 1903-1980, Anglais. *Portrait de Somerset Maugham*, 1949. Huile sur toile, 137,2 x 63,5 cm. Tate Gallery, Londres. Semi-abstraction

De 1940 à 1945, Sutherland travailla comme artiste de guerre officiel, puis de 1947 jusqu'au milieu des années 1960 il vécut dans le Sud de la France, où il peignit un grand nombre de nouveaux motifs. Au cours de cette période, Sutherland réalisa son premier portrait de commande, celui de Somerset Maugham, qui se révéla un tel succès qu'il reçut de nombreuses sollicitations par la suite.

925. Henri Michaux, 1899-1984, Français. *Sans Titre*, 1948. Aquarelle sur papier, 50 x 31,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Art informel

926. Roger Bissière, 1886-1964, Français. *Grande Composition*, 1947. Huile sur papier marouflé sur toile, 41 x 27 cm. Collection privée. Non-Figuration

924

925

926

927

Andrew Newell Wyeth
(Chadds Ford, Pennsylvanie, 1917)

Il est le fils Newell Convers Wyeth (1882-1945), qui fut également peintre, mais avant tout illustrateur. Deux des autres enfants de Newell (Henriette et Carolyn) devinrent également des artistes de talent. Le fils d'Andrew, James (né en 1946) est aussi un peintre reconnu. Le style de Wyeth évolua de ses premières aquarelles impressionnistes vers une maîtrise de la tempera et le perfectionnement d'une peinture presque photographique. Ses paysages sont réalistes et ses intérieurs empreints d'une grande nostalgie, comme si ses sujets attendaient quelque chose. Ses premières œuvres furent influencées par le surréalisme tandis que les dernières sont plus anecdotiques. Il est surnommé le « peintre des gens ». Son tableau le plus célèbre est *Christina's World* (1948). D'après les *Webster's American Biographies* de 1984, il fut peut-être le plus célèbre des peintres américains. Après Sargent, il devint le premier Américain élu à l'Académie des Beaux-Arts, et le premier artiste à recevoir la médaille d'or du Congrès.

927. Andrew Wyeth, *1917, Américain.
Le monde de Christina, 1948. Tempera sur panneau avec enduit de gesso, 81,9 x 121,3 cm. The Museum of Modern Art, New York. Réalisme

928

930

929

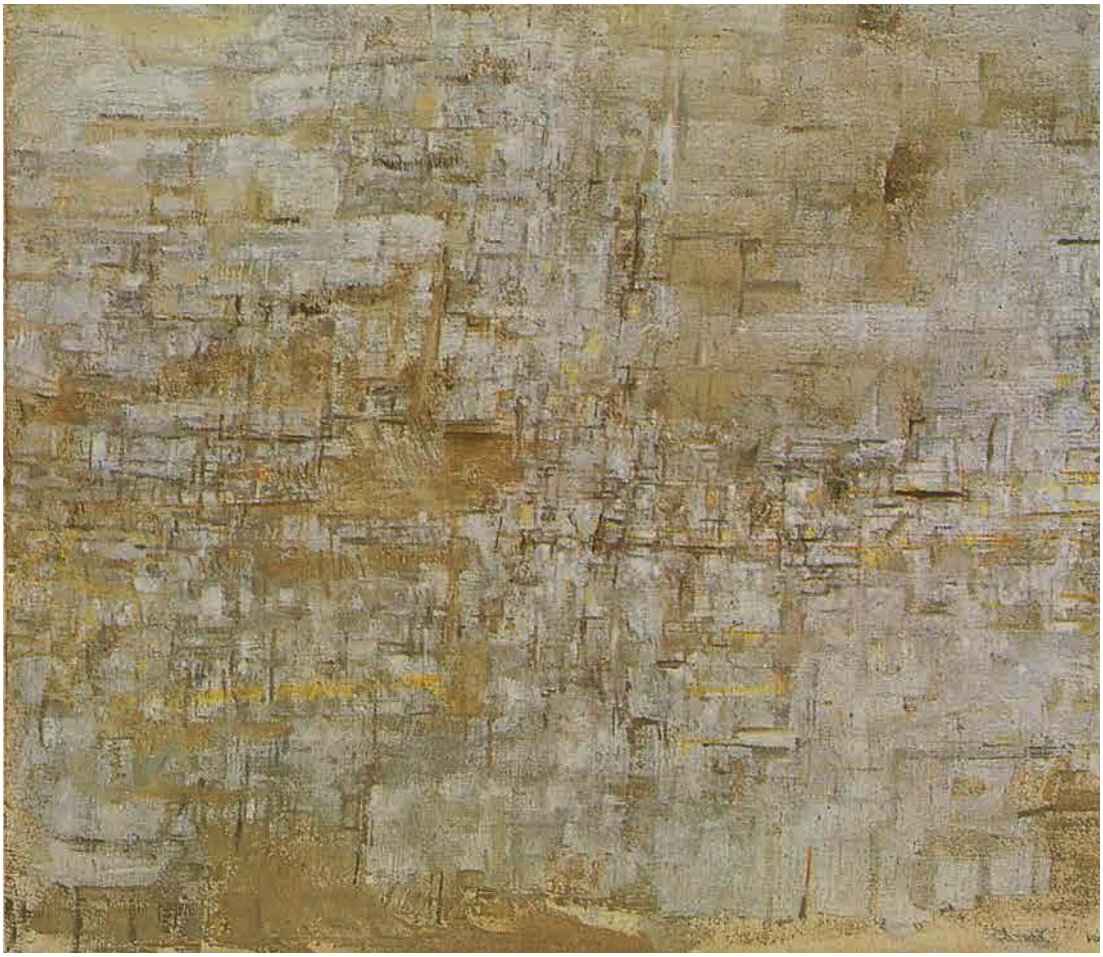
928. Alberto Giacometti, 1901-1966, Suisse. Tête d'homme, 1951.
Huile sur toile, 73,3 x 60,3 cm. Collection privée. Surréalisme

A la fois peintre et sculpteur, Giacometti se concentra principalement sur la représentation des corps humains. Ses dessins et peintures s'inspirent souvent de l'allure spécifique de ses œuvres sculpturales.

929. Jean Bazaine, 1904-2001, Français. *Le Plongeur*, 1949.
Huile sur toile, 114 x 115 cm. Ludwig Museum, Cologne. Non-Figuration

930. Maria Helena Vieira da Silva, 1908-1992, Portugaise. *L'Eté.*
Huile sur toile, 81 x 99 cm. Musée Fabre, Montpellier. Non-Figuration

Figure centrale de l'« Ecole de Paris » après la Seconde Guerre mondiale, la peinture de Vieira da Silva est extrêmement élaborée et se caractérise par un jeu complexe de couleurs.



931

931. Willem de Kooning, 1904-1997, Américain, né aux Pays-Bas.
Femme I, 1950-1952. Huile sur toile, 192,7 x 147,3 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Expressionnisme abstrait

De façon inattendue, l'artiste changea de style après des décennies passées à évoluer et à se perfectionner pour aboutir à son chef-d'œuvre Excavation *(1950).* Femme I, *n'est pas un portrait, mais un commentaire personnel et visiblement négatif de son rapport avec les femmes. De Kooning mentionna un jour qu'il avait l'intention de peindre une femme belle, mais qu'au cours du processus, elle s'était changée en monstre. Une lecture de la vie de l'artiste nous révèle plusieurs origines possibles à son hostilité envers les femmes. L'ironie du sort veut qu'il ait été l'ami de quelques-unes des plus belles femmes de la ville en son temps. Les auteurs de sa biographie, vainqueurs du Prix Pulitzer, font remarquer que* Femme I, *révèle « des incertitudes tant personnelles, que sociales, culturelles ou artistiques. Son angoisse est irrépressible. Elle brise toutes les règles de sécurité, même celle de l'avant-garde. » (Mark Stevens et Annalyn Swan :* DeKooning : An Américain Master, *Knopf. 2004, page 338. Les auteurs analysent cette œuvre capitale sur plusieurs pages.)*

Willem De Kooning
(Rotterdam, 1904 – Long Island, 1997)

Willem De Kooning vécut aux Pays-Bas, avant de s'installer en Belgique puis aux USA où il commença à travailler comme peintre en bâtiment. Ses études à l'académie des Beaux-Arts de Rotterdam lui avaient fourni de solides connaissances en peinture, et en particulier sur l'art abstrait. Sa participation au *Federal Art Project* mis en place par le Président Franklin D. Roosevelt afin de fournir du travail aux artistes, révèle l'énorme influence de Picasso et du cubisme sur ses œuvres. Sous l'influence de Gorky, l'un de ses amis intimes, il introduisit des figures masculines mais ses peintures se focalisent essentiellement sur le corps féminin, lorsqu'il s'agit d'œuvres figuratives. Il alterna toujours entre peinture représentative et abstraite. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des leaders de l'expressionnisme abstrait avec Pollock, Rothko et Clyfford Still. Son oeuvre se caractérise par l'*action painting*.

Jackson Pollock
(Cody, Wyoming, 1912 – New York, 1956)

Pollock fut le représentant le plus important et le plus influent de l'expressionnisme abstrait. Il avait étudié auprès du régionaliste Thomas Hart Benton, et était également marié au peintre abstrait Lee Krasner (étudiante de Hans Hofmann). Il comptait parmi ses collègues Aschile Gorky, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, et d'autres issus de l'école dite de New York. En 1947, il développa l'*action painting* ou, en termes moins précis, le *dripping*. Il s'intéressait à un processus de création et d'expression du moment, impliquant le moins de références possibles à la réalité visuelle. Abandonnant les pinceaux, le chevalet et la palette, il contrôlait lui-même les quantités de peinture qu'il faisait couler ou projetait sur une toile généralement très grande qu'il avait l'habitude d'étaler sur le sol. Bien que son obsession première fût l'expression de sa propre vie intérieure (subconscient) à travers son art, sa vie émotionnelle était sans conteste très instable, son approche du processus créatif et la plupart de ses œuvres bouleversèrent de façon définitive l'évolution de l'art en Amérique.

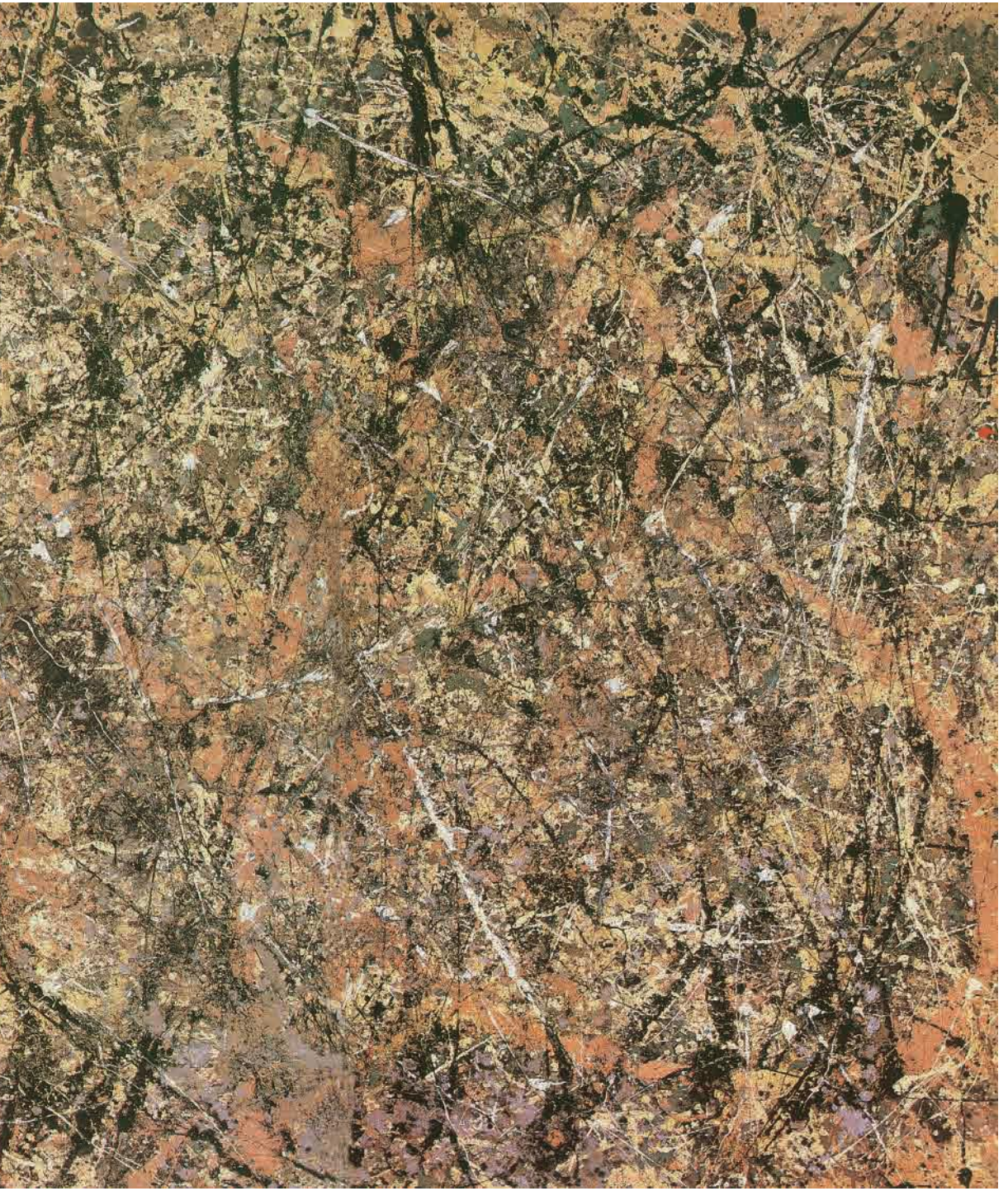
932. Alberto Pollock, 1912-1956, Américain. *Lavender Mist, number 1*, 1950. Huile sur toile, 221 x 299,7 cm. The National Gallery of Art, Washington, D.C. Junk Art

933. Jackson Burri, 1915-1995, Italien. *Sack 5P*, 1953. Média mixte et collage, 150 x 130 cm. Fondazione Palzzo Albizzini, Città di Castello. Arte Povera, Expresionnisme abstrait

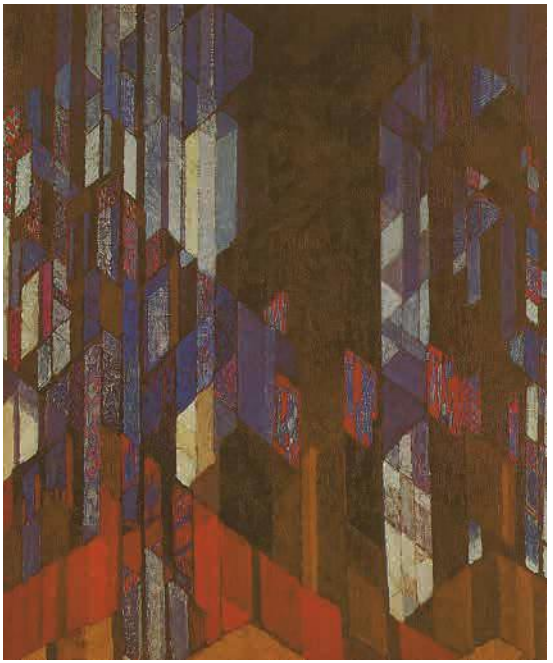
Burri était médecin dans l'armée italienne. Il fut capturé et ses œuvres reflètent les horreurs de la guerre. L'utilisation de grosse toile à sac caractérise ses œuvres des années 1950 et perdure dans la période d'après-guerre. La peinture rouge est une réminiscence du sang.

932

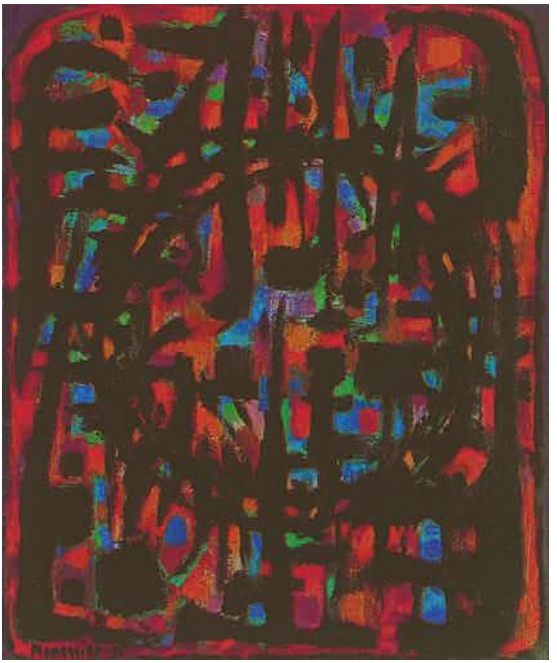
933



934



936



935

934. Frantisek Kupka, 1871-1957, Tchèque. *La Cathédrale*, 1951. Huile sur toile, 180 x 150 cm. Collection privée. Abstraction

935. Willem de Kooning, 1904-1997, Américain, né aux Pays-Bas. *Femme II*, 1952. Huile sur toile, 149,9 x 109,3 cm. The Museum of Modern Art, New York. Expressionnisme abstrait

936. Alfred Manessier, 1911-1993, Français. *Le Couronnement d'épines*, 1951. Huile sur papier marouflé sur toile, 58 x 48,5 cm. Museum Folkwang, Essen. Non-Figuration

937

938

939

937. Salvador Dalí, 1904-1989, Espagnol. *Christ de saint Jean de la Croix*, 1951.
Huile sur toile, 205 x 166 cm. The Glasgow Art Gallery, Glasgow.
Surréalisme

938. Mark Rothko, 1903-1970, Né en Russie, Américain. *Numéro 10*, 1950.
Huile sur toile, 229,6 x 145,1 cm. The Museum of Modern Art, New York.
Expressionnisme abstrait

*Peindre des surfaces de couleur dans l'Amérique de la fin des années 1940 relevait en partie d'une démarche identitaire, en réaction à l'*action painting *de Pollock en particulier et à l'expressionnisme abstrait en général. Les grandes toiles couvertes de zones de couleur aux angles émoussés dominent sa production. Dans cette œuvre typique de Rothko, des nuances d'un bleu vivifiant sont séparées par un brun prosaïque, central et dominant, qui pourrait refléter ce qui se révéla finalement être pour l'artiste la mélancolie et le pessimisme de la vie elle-même.*

939. Helen Frankenthaler, *1928, Américaine. *Mer et montagne*, 1952.
Huile sur toile. The National Gallery of Art, Washington, D.C.
Expressionnisme abstrait

Frankenthaler est une figure importante de la peinture américaine d'après-guerre. Elle fut mariée à Robert Motherwell.

940

941

942

943

940. Nicolas de Staël, 1914-1955, Russe. *Chemin de fer au bord de la mer, soleil couchant,* 1955. Huile sur toile, 70 x 100 cm. Collection privée. Abstraction

941. Karel Appel, *1921, Néerlandais. *Fantôme au masque,* 1952. Huile sur toile, 116 x 89 cm. Collection privée. COBRA

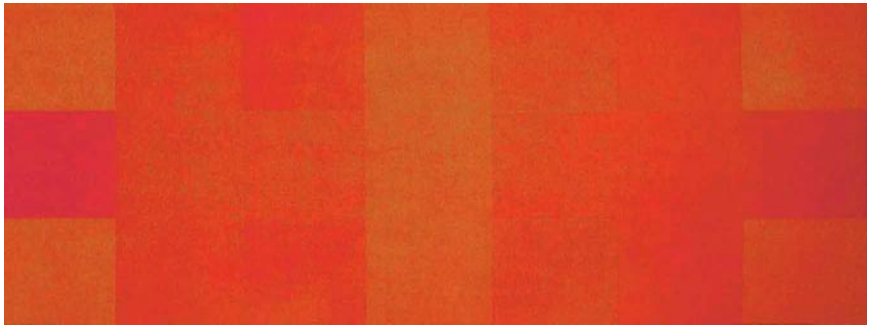
Karel Appel fut le fondateur du mouvement COBRA, qui se caractérise par un trait énergique dans l'exécution des tableaux, et une expression spontanée.

942. Willi Baumeister, 1889-1955, Allemand. *Martaruru surplombé de rouge,* 1955. Huile sur carton, 100 x 81 cm. Collection privée. Abstraction

Il fit partie de ces peintres que les Nazis déclarèrent « dégénérés » et il dut quitter son poste de professeur à l'école Städel de Francfort.

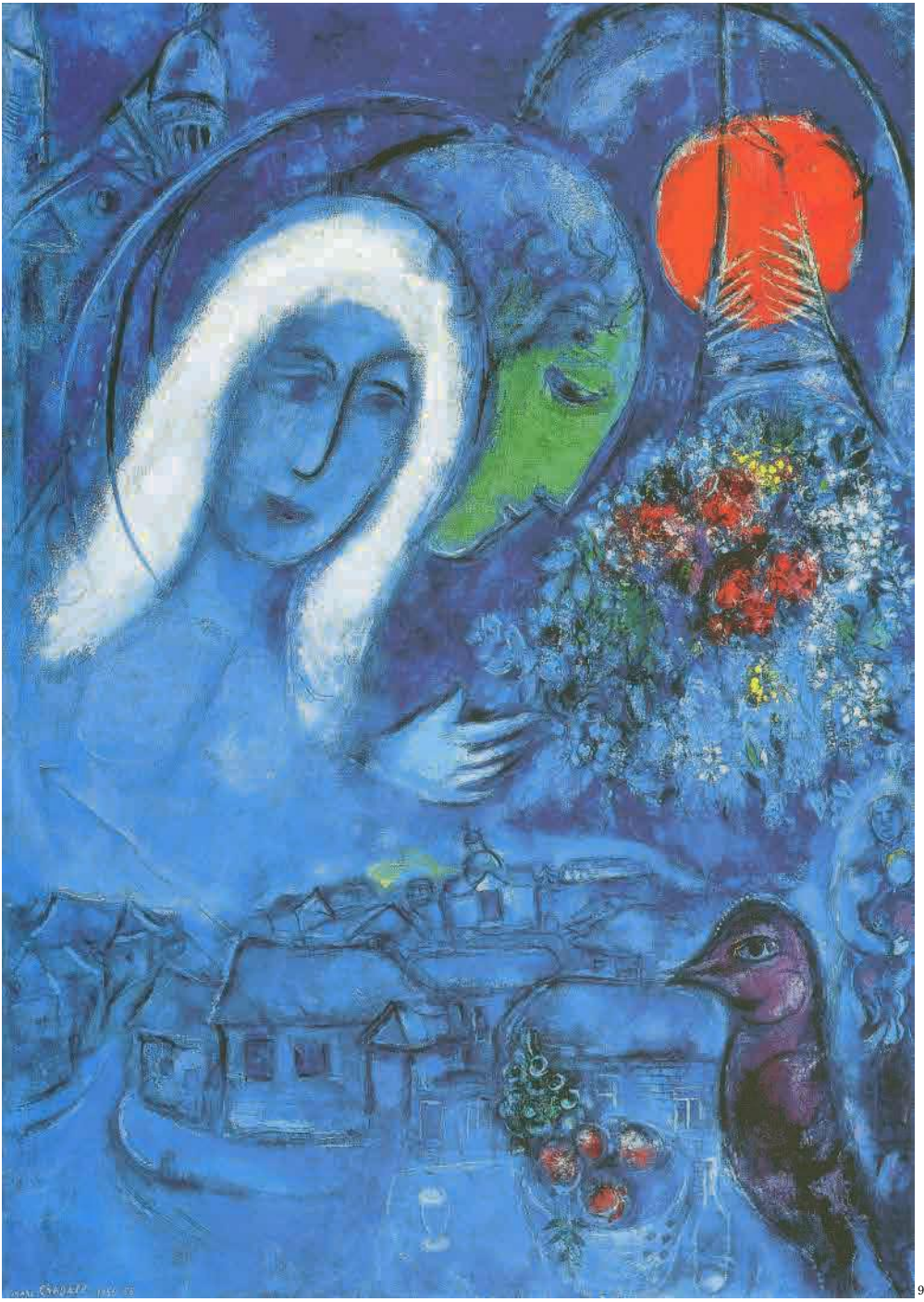
943. Nicolas de Staël, 1914-1955, Russe. *Agrigente,* 1954. Huile sur toile, 81 x 99,8 cm. Collection privée. Abstraction

Dans les années 1950, Nicolas de Staël voyagea beaucoup dans le Sud de la France et peignit des paysages de plus en plus élémentaires dans des couleurs très vives.



944

944. Ad Reinhardt, 1913-1967, Américain. *Rouge,* 1952. Huile sur toile, 274,3 x 101,4 cm. The Museum of Modern Art, New York. Expressionnisme abstrait



945

946

Francis Bacon
(Dublin, 1909 – Madrid, 1992)

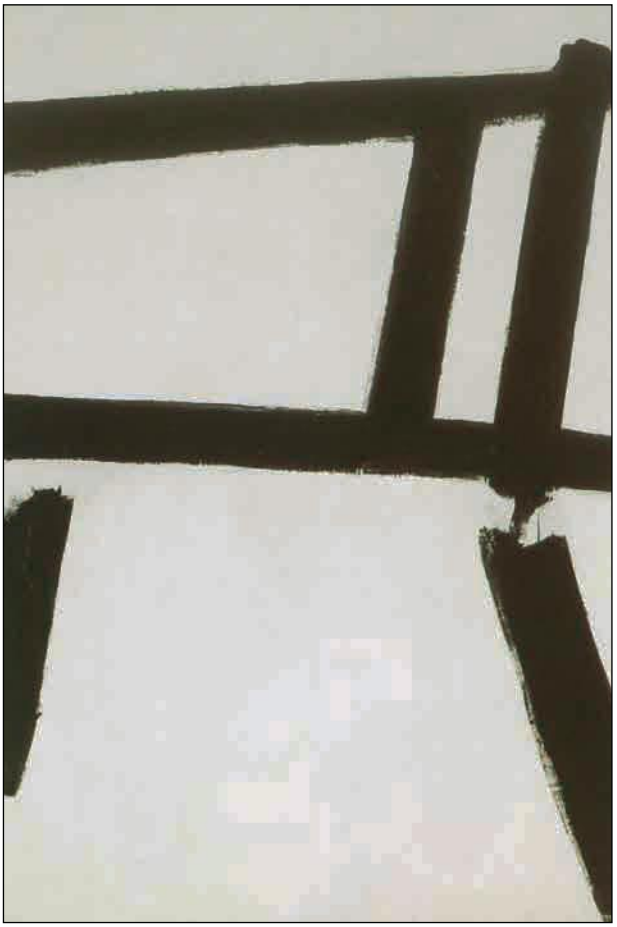
Peintre anglais, auteur de portraits expressionnistes, Francis Bacon fut marqué par Picasso et, plus tard, par les surréalistes. Il demeurera néanmoins un artiste indépendant. Réagissant de façon déconcertante à l'absence totale de représentations de l'expressionnisme abstrait, Bacon chercha à saisir l'expression sans rejeter totalement l'abstraction. Plus spécifiquement, il essaya de présenter la dimension intolérable de la douleur ou de la panique, comme on peut le voir dans les visages des damnés dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange (1536-1541), ou mieux encore dans *Le cri* de Munch (1893). L'œuvre souvent reproduite de Bacon est *Numéro VII sur Huit études pour un Portrait*, également appelé *Etudes d'après le portrait du pape Innocent X par Velázquez* (1953). Par sa composition et ses couleurs, le Velázquez (1650) s'inspirait des portraits de Raphaël et du Titien. S'inscrivant dans sa démarche réactionnelle, le sujet de l'œuvre de Bacon le relie à la Haute Renaissance. Les tableaux de Bacon dépeignent souvent un, deux ou trois personnages. Il cherche à atteindre le spectateur dans son intimité, c'est pourquoi l'œuvre de Bacon peut être qualifiée de peinture existentialiste. Il est considéré comme un pionnier de la Nouvelle Figuration.

947

945. Marc Chagall, 1887-1985, Né en Russie, naturalisé français. *Champ de Mars*, 1954-1955. Huile sur toile, 149,5 x 105 cm. Folkwang Museum, Essen. Surréalisme

946. Sam Francis, 1923-1994, Américain. *Tendrement bleu*, 1955. Huile sur toile, 300 x 700 cm. Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Expressionnisme abstrait

947. Francis Bacon, 1909-1992, Anglais. *Portrait du Pape Innocent X (d'après Velásquez)*, 1953. Huile sur toile, 158 x 118 cm. Des Moines Art Center, Des Moines. Non-Figuration



948

950

949

951

952

953

948. Franz Kline, 1910-1962, Américain. *Formes Blanches*, 1955. Huile sur toile, 188,9 x 127,6 cm. The Museum of Modern art, New York. Expressionnisme abstrait

949. Alberto Magnelli, 1888-1971, Italien. *Dialogue*, 1956. Huile sur toile, 130 x 162 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome. Abstraction

950. Mark Tobey, 1890-1976, Américain. *Edge of August*, 1955. Caséine sur paneau, 121,9 x 71,1 cm. The Museum of Modern Art, New York. Tachisme

951. Robert Rauschenberg, *1925, Américain. *Monogramme*, 1955-1959. Huile sur toile. Moderna Museet, Stockholm. Expressionnisme abstrait

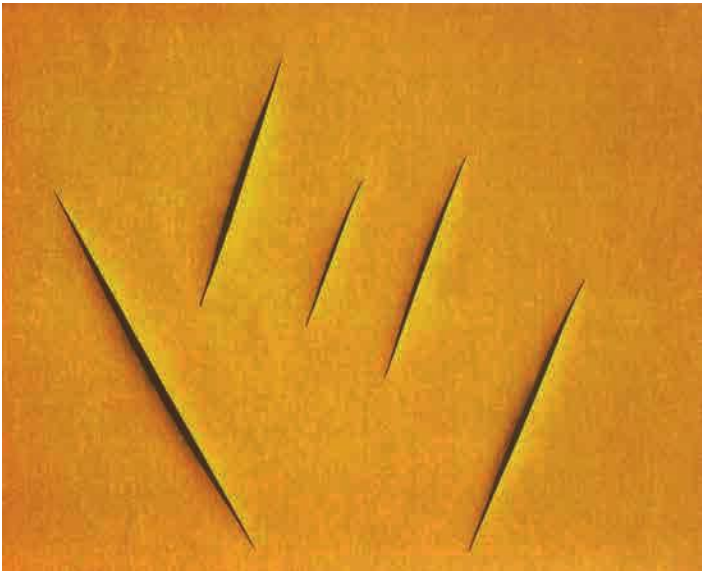
*Il s'agit ici de l'une des premières et plus célèbres œuvres de Rauschenberg. Cette combinaison consiste en un assemblage improbable de matières : une chèvre angora empaillée, un pneu, une barrière de police, le talon d'une chaussure, une balle de tennis et de la peinture. L'idée de combiner des objets et des images est restée au cœur de l'œuvre de Rauschenberg. Rauschenberg est l'un des fondateurs de l'EAT (*Experiments in Art and Technology*). En effet, il voyait dans la combinaison de l'art et du développement de nouvelles technologies un mode d'expression inédit.*

952. Asger Jorn, 1914-1973, Danois. *Défaite du mal*, 1958. Huile sur toile, 141 x 146 cm. Museum van Hedendaagse Kunst, Gent. COBRA

953. Francis Bacon, 1909-1992, Anglais. *Personnage dans un paysage*, 1956. Huile sur toile, 145 x 128 cm. Tate Gallery, Londres. Non-Figuration

954

955



954. Fritz Hundertwasser, 1928-2000, Autrichien. *De l'Herbe pour ceux qui pleurent.* Technique mixte, 65 x 92 cm. Collection privée.

955. Lucio Fontana, 1899-1968, Italien.
Concetto Spaziale – Attese (T 104), 1958.
Huile vinylique sur toile et incisions, 125 x 100,5 cm.
Galleria d'Arte del Naviglio, Milan. Abstraction

956

957

958

956. Ben Nicholson, 1894-1982, Anglais. *Août 1956 (Val d'Orcia)*, 1956.
Huile et crayon sur carton, 122 x 214 cm. Tate Gallery, Londres. Abstraction

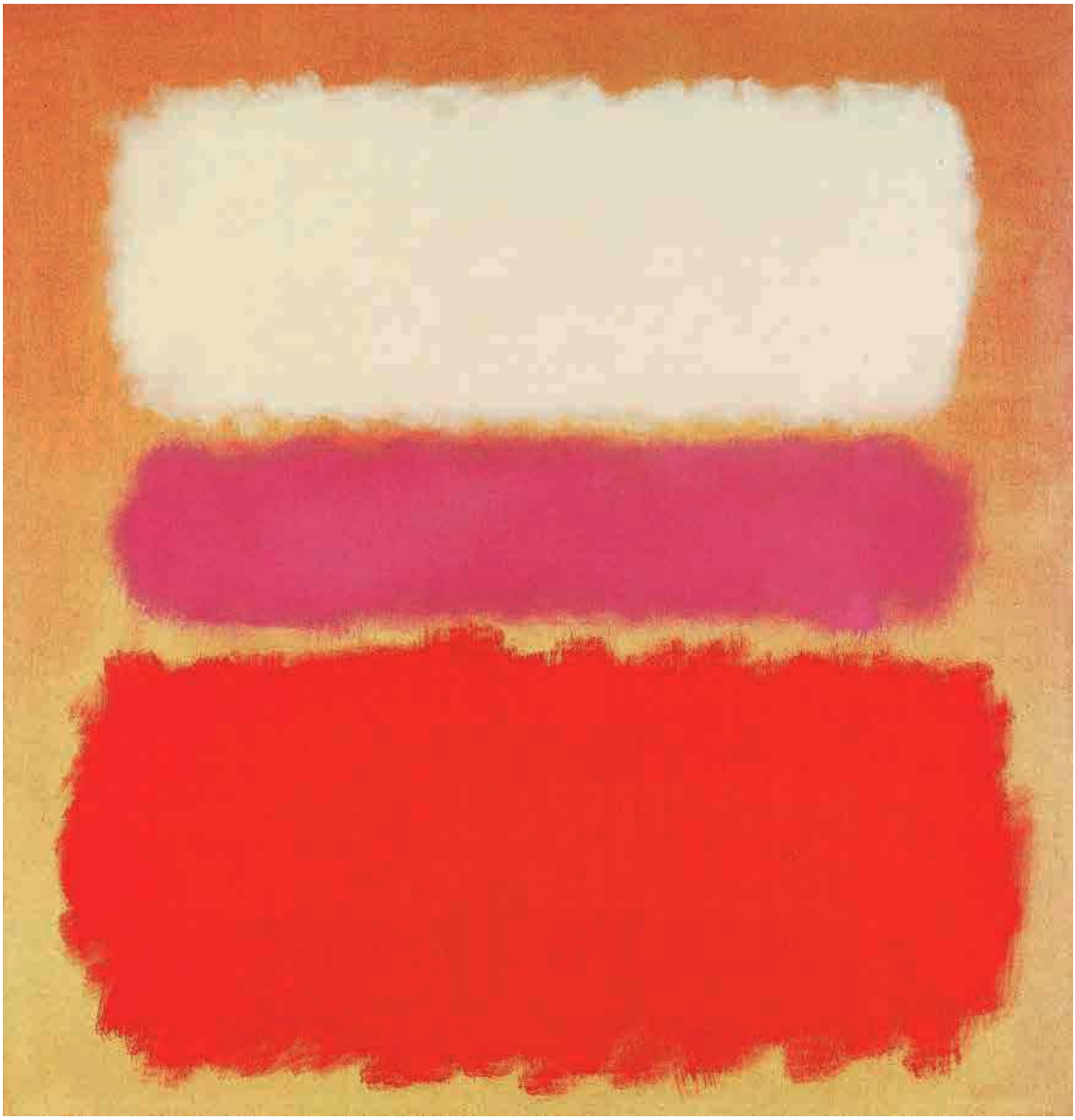
957. Pierre Soulages, *1919, Français. *Peinture,* 1956. Huile sur toile, 195 x 130 cm.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Abstraction

958. Hans Hartung, 1904-1989, Allemand. *T*, 1956.
Huile sur toile, 180 x 137 cm. Collection Anne-Eva Bergman, Antibes. Abstraction

959

959. Richard Hamilton, *1922, Anglais. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? (Qu'est ce qui rend nos foyers si différents, si attirants ?),* 1956. Collage sur papier, 26 x 25 cm. Kunsthalle, Tübingen. Pop Art

Ce petit collage est l'ébauche d'une affiche monochrome annonçant la toute première exposition Pop Art, intitulée This is Tomorrow *et montée à la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1956 par le* Independent Group, *dont Hamilton était l'un des membres. L'œuvre démontre l'importance de son auteur dans la tradition du Pop Art, car elle constitue comme un lexique de tous les termes qui allaient bientôt être étudiés par Hamilton et d'autres. La bande dessinée* Young Romance *accrochée au mur, par exemple, annonce le style de Roy Lichtenstein ; le nu à droite, associé à la boîte de jambon, à la coupe de fruits et au poste de télévision, préfigure les images de Tom Wesselmann ; le panneau indicateur posé sur les escaliers et l'inscription qu'il porte anticipent certains tableaux d'Andy Warhol, lequel allait aussi consacrer une bonne partie de son œuvre aux 'superstars', déjà présentes ici sous les traits d'Al Jolson, vedette du film* Le Chanteur de jazz *de 1929 ; le mot 'POP' inscrit sur la pagaie que porte l'homme à moitié nu annonce l'usage qu'Ed Ruscha, Robert Indiana, Allan D'Arcangelo et Hamilton lui-même allaient faire des mots ; et le logo qu'on peut voir sur l'abat-jour précède de plusieurs décennies l'œuvre d'Ashley Bickerton.*

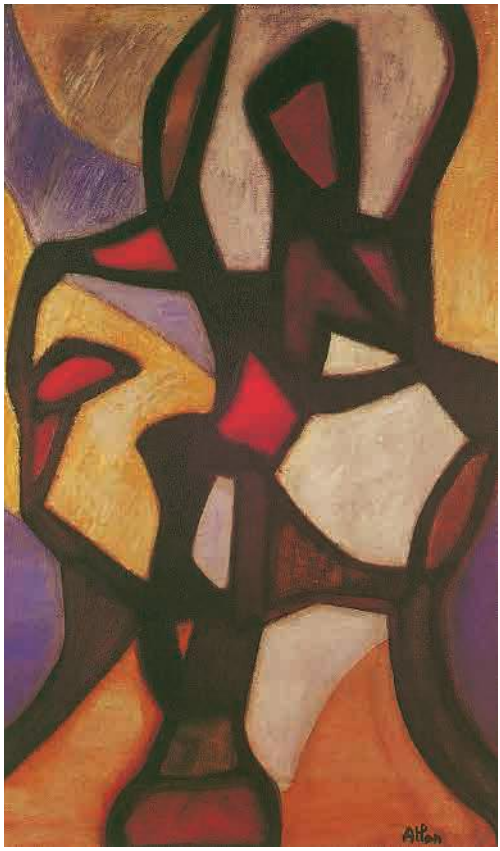


960

960. Mark Rothko, 1903-1970, Né en Russie, Américain. *Sans Titre*, 1957.
Huile sur toile, 143 x 138 cm. Collection privée. Expressionnisme abstrait

961

963



962

961. Serge Poliakoff, 1906-1969, Né en Russie, actif en France. *Composition*, 1959. Huile sur toile, 130 x 96,5 cm. Museum Moderner Kunst, Vienne. Abstraction

962. Sam Francis, 1923-1994, Américain. *Autour du monde*, 1958. Huile sur toile, 274,3 x 321,3 cm. Collection privée. Expressionnisme abstrait

963. Jean-Michel Atlan, 1913-1960, Français. *La Kahena*, 1958. Huile sur toile, 146 x 89 cm. Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Abstraction

964

965

966

964. Yves Klein, 1928-1962, Français. *Sans titre, Monochrome bleu (IKB 82)*, 1959.
Pigment sec et résine synthétique sur toile marouflée sur carton, 92,1 x 71,8 cm.
Guggenheim Museum, New York. Nouveau réalisme

Klein commença à exposer ses monochromes au milieu des années 1950. Klein fit breveter « le bleu Klein international » dans les années 1960, un bleu profond qui demeure invariable mélangé à une résine synthétique.

965. Jasper Johns, *1930, Américain. *Flag on orange field*, 1957.
Huile sur toile, 167,6 x 124,5 cm. Ludwig Museum, Cologne. Pop Art

966. Maurice Estève, 1904-2001, Français. *Fressiline*, 1960.
Huile sur toile, 46 x 38 cm. Henie-Onstad Art Center, Hovikodden. Non-Figuration

967

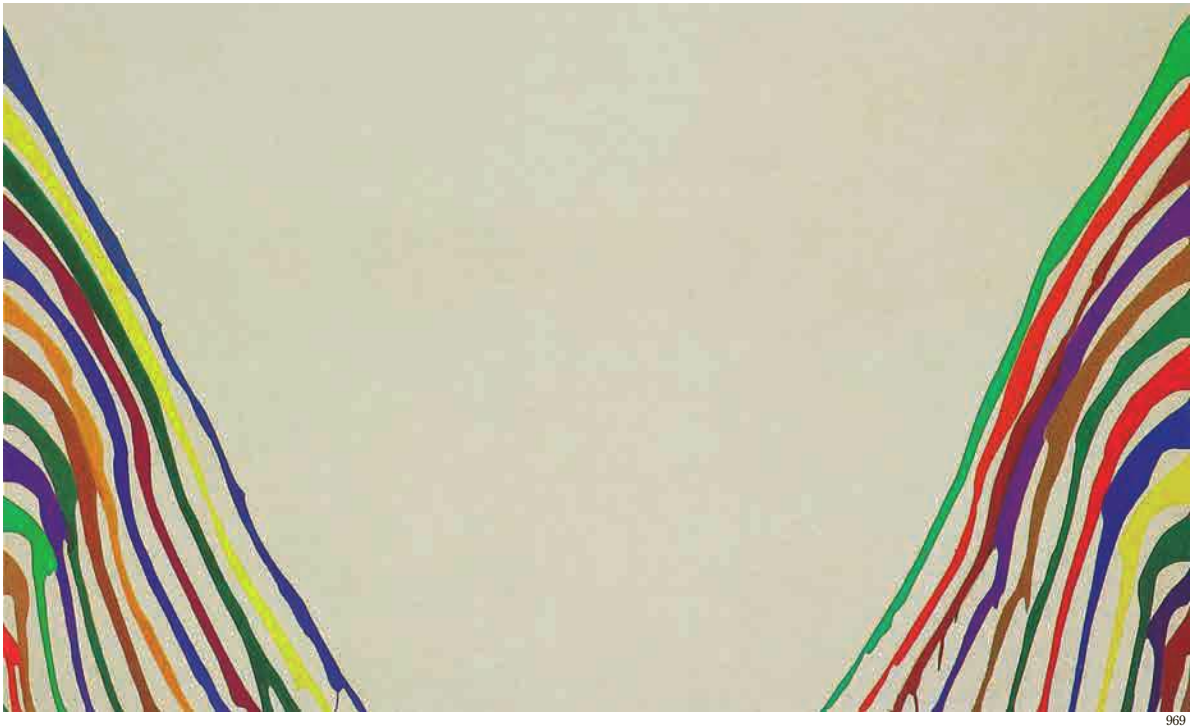
968

967. James Rosenquist, *1933, Méxicain. *Élection du président,* 1960-1961. Huile sur masonite, 213,3 x 365,7 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Pop Art

John F. Kennedy fut élu Président des Etats-Unis le 8 novembre 1960. Ce tableau fut commencé peu de temps après. Il faisait partie d'un groupe de deux œuvres réalisées en 1960-61 qui marquent le véritable début de la carrière artistique de Rosenquist. L'autre peinture s'intitule 47, 48, 50, 61 *et représente trois cravates d'hommes placées au dessus des dates 1947, 1948 et 1950, référence implicite à la mode et à l'histoire. La peinture que voici est tout aussi chargée de sens : on y voit le visage rayonnant du président le plus célèbre, le plus juvénile et le plus beau que l'Amérique ait connu. Deux impeccables mains féminines semblent émerger de sa tête et tenir d'appétissants morceaux de gâteau devant une automobile rutilante. Avec juste un brin d'ironie – tout est un peu trop parfait – Rosenquist fait allusion à la société de consommation idéale telle qu'elle était représentée par ses politiciens toujours optimistes.*

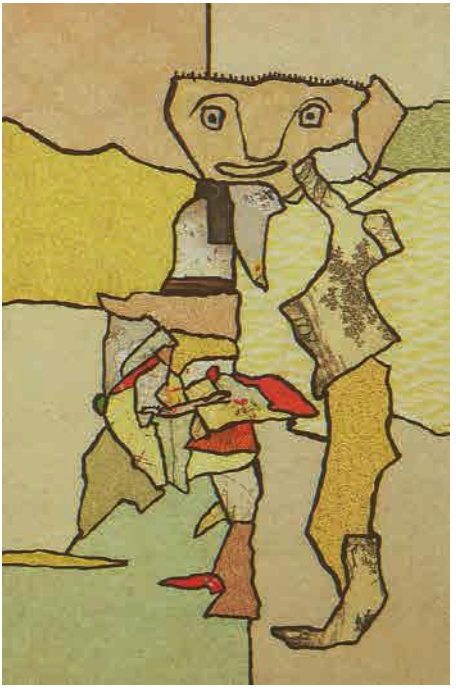
L'œuvre fut réalisée à partir d'un collage en trois parties rassemblant une photo de Kennedy découpée dans un vieux magazine et des publicités de 1949 vantant les mérites d'un gâteau et d'une Chevrolet. L'étude montre plus du véhicule qu'on n'en voit ici, et révèle aussi deux personnages en train de l'admirer.

968. Larry Rivers, 1923-2002, Américain. *Afrique I,* 1961-1962. Huile sur toile, 184,2 x 163,8 cm. Collection privée. Pop Art



969

970



971 ▶

969. Morris Louis, 1912-1962, Américain. *K S I*, 1959. Acrylique sur toile, 264 x 438 cm. Folkwang Museum, Essen. Expressionnisme abstrait

970. Gaston Chaissac, 1910-1964, Français. *Personnage*, 1961-1962. Collage de papier peint, encre et gouache sur papier marouflé sur toile, 95 x 65,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Art Brut

971. Jasper Johns, *1930, Américain. *Carte*, 1961. Huile sur toile, 198,2 x 307,7 cm. The Museum of Modern Art, New York. Pop Art

Dans ses séries Drapeaux, Cibles *et* Chiffres, *Johns travaillait à la peinture à l'encaustique, technique qui demandait beaucoup de temps et de patience, empêchant ainsi l'œuvre de prendre un caractère trop émotionnel. Dans ses* Cartes, *en revanche, il suivit la démarche inverse et opta pour la peinture à l'huile en raison de son potentiel dynamique et gestuel, qu'on associe d'habitude avec l'Expressionnisme Abstrait. D'où un intéressant paradoxe : les surfaces tourmentées ainsi créées étaient à l'opposé de la plupart des cartes géographiques, lesquelles prennent presque toujours la forme de schémas sans relief ni expression.*

Bien évidemment, les indications emphatiques de Johns brouillent, voire effacent complètement les limites de chaque état, comme pour souligner le côté dépassé de telles divisions à l'intérieur du pays, lequel, depuis la Seconde Guerre Mondiale, était devenu de plus en plus riche et soudé politiquement. A l'heure de l'automobile et des avions long courrier, des émissions télévisées nationales, des produits distribués à grande échelle à travers tout le pays et des campagnes publicitaires à échelle nationale qui les accompagnaient, ce mépris pour les frontières du passé était tout à fait d'actualité.

Les lettres peintes au pochoir ont, chez Johns, exactement les mêmes connotations que lorsque Picasso et Braque les avaient utilisées en 1911. Elles ont en effet un côté très 'vulgaire' puisqu'elles évoquent les caisses d'emballages devant avant tout être identifiées rapidement, sans aucun raffinement. Chez Johns, l'utilisation de cette typographie uniforme en dit long sur l'émoussement de l'individualité, l'homogénéisation de l'identité nationale, et l'essor partout visible de la consommation.

SASKATCHEWAN
MONTANA
NORTH DAKOTA
OREGON
IDAHO
SOUTH DAKOTA
WYOMING
NEVADA
COLORADO
ARIZONA
TEXAS
CHIHUAHUA
PACIFIC OCEAN

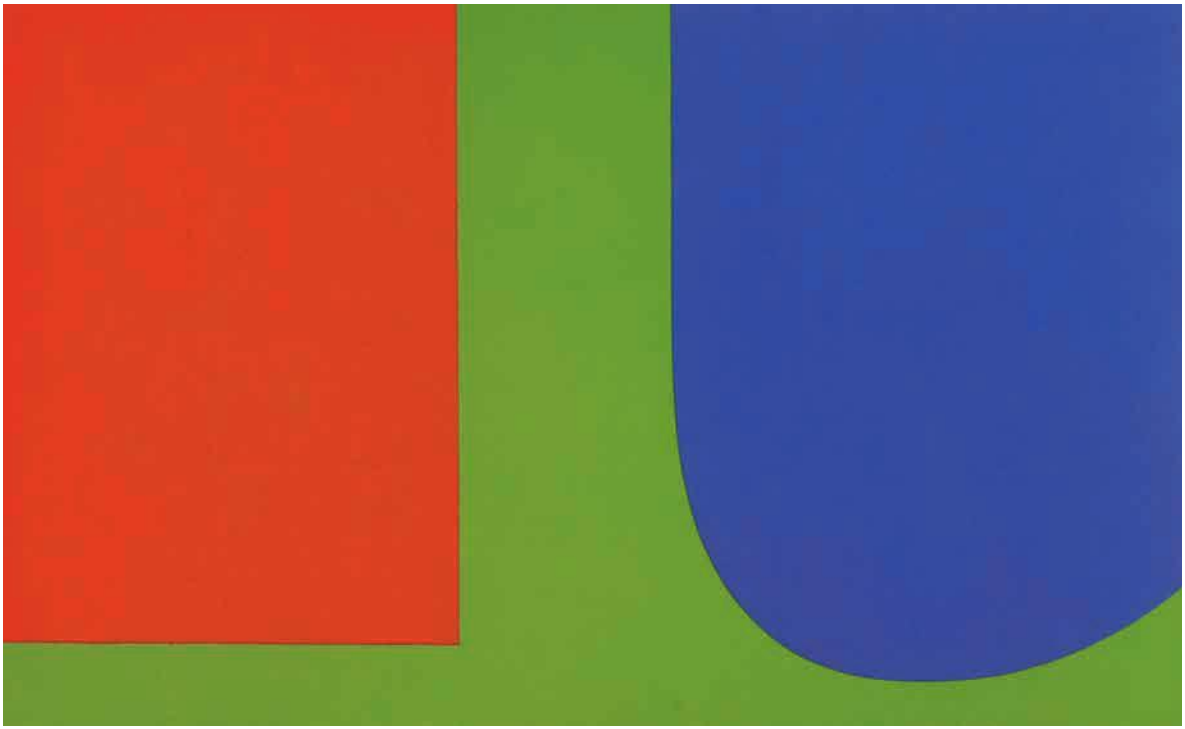
ONTARIO
QUEBEC
TENNESSEE
WIS
MICH
NEW
YORK
PENN
IOWA
INDIANA
W.VA.
KENTUCKY
SOUTH
GEORGIA
MISS
ATLANTIC
FLORIDA

972

972. Francis Bacon, 1909-1992, Anglais. *Trois études de figures à la base d'une Crucifixion*, 1962. Huile sur carton, 198,1 x 144,8 cm. Guggenheim Museum, New York. Non-Figuration

973. Ellsworth Kelly, *1923, Américain. *Rouge bleu vert*, 1963. Huile sur toile, 213,5 x 345,5 cm. Museum of Contemporary Art, San Diego. Minimal Art

973



974

Andy Warhol
(Pittsburgh, 1928 – New York, 1987)

Andy Warhol est indubitablement l'artiste qui a mis en évidence le frémissement de la culture moderne, en inaugurant tout un éventail de techniques, principalement à travers l'isolation de l'image, sa répétition et une accentuation de sa ressemblance avec des images imprimées, et par l'emploi de couleurs criardes traduisant la violence visuelle si commune à la culture de masse. Andy Warhol jeta souvent une lumière directe ou indirecte sur le dégoût du monde, le nihilisme, le matérialisme, la manipulation politique, l'exploitation économique, la consommation ostentatoire, l'adoration des héros médiatiques et la fabrication artificielle de besoins et d'aspirations. En outre, ses meilleures peintures et sérigraphies prouvent qu'il était un brillant créateur d'images, doté d'un extraordinaire sens de la couleur et du génie du rythme visuel d'un tableau, issus de sa profonde compréhension du potentiel pictural inhérent aux formes. De prime abord, les images de Warhol peuvent sembler assez simples. Et pourtant, précisément à cause de cette simplicité, elles ont non seulement un impact visuel immédiat très fort, mais possèdent aussi le rare pouvoir de véhiculer un sens grâce aux associations mentales qu'elles déclenchent.

Par exemple, la répétition que Warhol employa dans un grand nombre de ses tableaux était conçue pour imiter la colossale reproduction d'images utilisée dans la culture de masse pour vendre des biens et des services, y compris à travers des vecteurs de communication comme les films et les programmes TV. Et précisément, en intégrant dans ses images les techniques mêmes de la production de masse, Warhol reflétait directement les us et abus les plus importants de la culture en accentuant, jusqu'à l'absurdité, le détachement complet de toute implication émotionnelle qu'il constatait partout autour de lui. En outre, tout en faisant partie du mouvement du Pop Art qui utilisait une imagerie inspirée de la culture populaire pour offrir une critique de la société contemporaine, Warhol poussa plus loin les assauts contre l'art et les valeurs bourgeoises, inaugurés par les dadaïstes en leur temps. Enfin, c'est sa critique incisive de la culture et la vivacité avec laquelle il l'exerçait, qui assureront une pertinence durable à ses oeuvres, longtemps après que les objets spécifiques qu'il représenta (les boîtes de soupe Campbell) seront devenus obsolètes ou que les personnages éminents qu'il dépeignit (Elvis Presley) se seront simplement mués en superstars d'hier.

974. Andy Warhol, 1928-1987, Américain.
32 Soup Cans, 1961-1962. Huile sur toile, 50,8 x 40,6 cm chacun.
The National Gallery of Art, Washington, D.C. Pop Art

Ceci est une pièce fondatrice dans l'œuvre de Warhol. Elle fut élaborée à partir d'une idée vendue au peintre pour 50 dollars par Muriel Latow en décembre 1961. Le mérite de la réalisation du concept revient naturellement intégralement à Warhol. Ce groupe de toiles constitua la première exposition monographique de l'artiste. Elle eut lieu à Los Angeles en juillet 1962, à la Galerie Ferus d'Irving Blum, où les œuvres étaient accrochées en formant une ligne unique sur les murs de la galerie, au lieu de quatre rangées de huit toiles, comme ici. La disposition originale, par la place qu'elle occupait, mettait en valeur le caractère répétitif des images, et puisque celles-ci remplissaient la galerie, créant à l'instar de toute manifestation artistique un monde propre et délimité, l'exposition dût donner l'impression terrifiante que tout l'univers visible était rempli de boîtes de soupe Campbell's. Cette projection emblématique était aussi la première œuvre de grande taille de Warhol. Le peintre choisit une image familière à des millions de personnes et la présenta de façon frontale, sans aucun travail pictural, dans un environnement uniforme (comme s'il s'agissait d'une icône sainte). Il s'inspirait ainsi des peintures de drapeaux de Jasper Johns qu'il connaissait bien. Avec les Drapeaux, *Johns abordait le plus creux des emblèmes américains, les étoiles et les rayures ou « ole glory » (vieille gloire), marquant ainsi le début d'une série d'interpellations de la peinture et de la culture. Cependant, Warhol alla beaucoup plus loin que Johns dans l'objectivité avec laquelle il figura ses emblèmes, car à ce moment-là, l'alliance entre un traitement expressionniste quasi-abstrait et une image tirée de la culture populaire dans le style de Johns ne l'intéressait plus. Au lieu de cela, il isola chacun des 32 types de soupe Campbell's pour souligner l'aspect stérile de ces objets produits mécaniquement. La variété des soupes, indiquée sur les étiquettes, nous obligent à regarder les images avec attention pour en percevoir les moindres nuances. Nous devenons ainsi conscients du regard attentif (ou non) que nous portons sur une œuvre d'art. Par leur sujet, ces deux images font éclater les notions traditionnelles « d'art » et nous forcent aussi à reconnaître que tout objet, quotidien ou banal, peut être traité artistiquement : après tout, si Cézanne considérait des pommes et des oranges comme des sujets artistiques valables, alors pourquoi des conserves de soupe ne le seraient-elles pas ? En résumé, ces peintures subvertissent la notion de « Beaux » Arts, une distinction dont Warhol avait particulièrement souffert durant sa carrière de publicitaire. L'insipidité extrême de l'imagerie s'oppose aussi à la norme artistique en s'en prenant aux valeurs alors dominantes de l'école new-yorkaise d'art abstrait (charge émotionnelle des surfaces et sérieux des intentions). Warhol nous rappelle que l'insipidité, comme la répétitivité, sont les fondements de la culture consumériste dans laquelle nous vivons.*

975

976

975. Frank Stella, *1936, Américain. *Nunca Pasa Nada*, 1964.
Huile sur toile, 279 x 559 cm. Collection Privée. Art minimal

976. Andy Warhol, 1928-1987, Américain.
Triple Elvis, 1962. Encre sérigraphiée sur aluminium et peinture sur toile, 208,3 x 180,3 cm.
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. Pop Art

977. Robert Rauschenberg, *1925, Américain.
Retroactive I, 1964. Huile sur toile, 213 x 152,4 cm.
Wadsworth Atheneum, Hartford. Expressionnisme abstrait

Le mot 'rétroactif' désigne, entre autres, quelque chose qui s'étend vers le passé. Au moment où cette œuvre fut créée, John F. Kennedy était mort, si bien qu'un portrait prétendant le ressusciter est nécessairement 'rétroactif'.

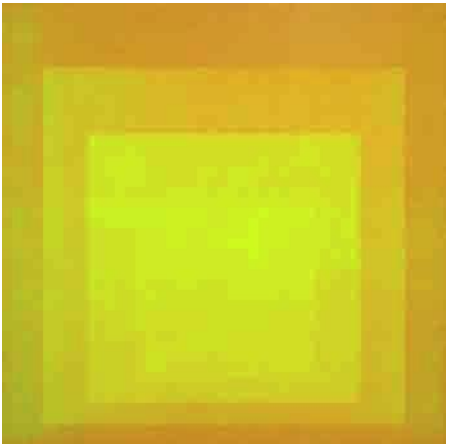
Rauschenberg reproduit ici le geste de la main du président défunt et souligne par là même son charisme. L'astronaute est clairement une allusion au programme spatial, que Kennedy avait largement contribué à développer. La femme nue qu'on voit marcher dans diverses positions en bas à droite vise peut-être à nous rappeler que l'élan vers l'espace prend ses racines dans des aspirations très primitives : biologiquement, l'espèce humaine est d'abord sortie du marécage en rampant, avant de se redresser et d'apprendre à marcher, et, tôt ou tard, de convoiter les étoiles.

Peu après avoir découvert la photosérigraphie et l'immédiateté qu'elle permettait, Rauschenberg réalisa plusieurs œuvres très chargées dont celle-ci est un exemple. L'organisation apparemment arbitraire des différents blocs d'images se veut comme un écho du hasard de la vie. De même, la densité des images fait écho au mitraillage médiatique que nous subissons quotidiennement.

L'aspect granuleux de l'œuvre est lié à la technique de la sérigraphie, employée ici sur une toile à la texture relativement lâche. Rauschenberg tira aussi parti des égouttements, dûs à l'utilisation d'une peinture très diluée. Tous ces éléments ajoutent à la vivacité et à la spontanéité de l'ensemble.

977

978



980

979

978. Roy Lichtenstein, 1923-1997, Américain. *Grande Peinture n°6*, 1965. Huile et acrylique sur toile, 233 x 328 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Pop Art

979. Antoni Tàpies, *1923, Espagnol. *La Grande Equerre*, 1962. Divers média sur toile, 195 x 130 cm. Museo de Arte abstracto espagnol, Cuenca. Art informel

980. Josef Albers, 1888-1976, Allemand. *Homage au carré*, 1964. Huile sur panneau de bois, 78 x 78 cm. Tate Gallery, Londres. Abstraction

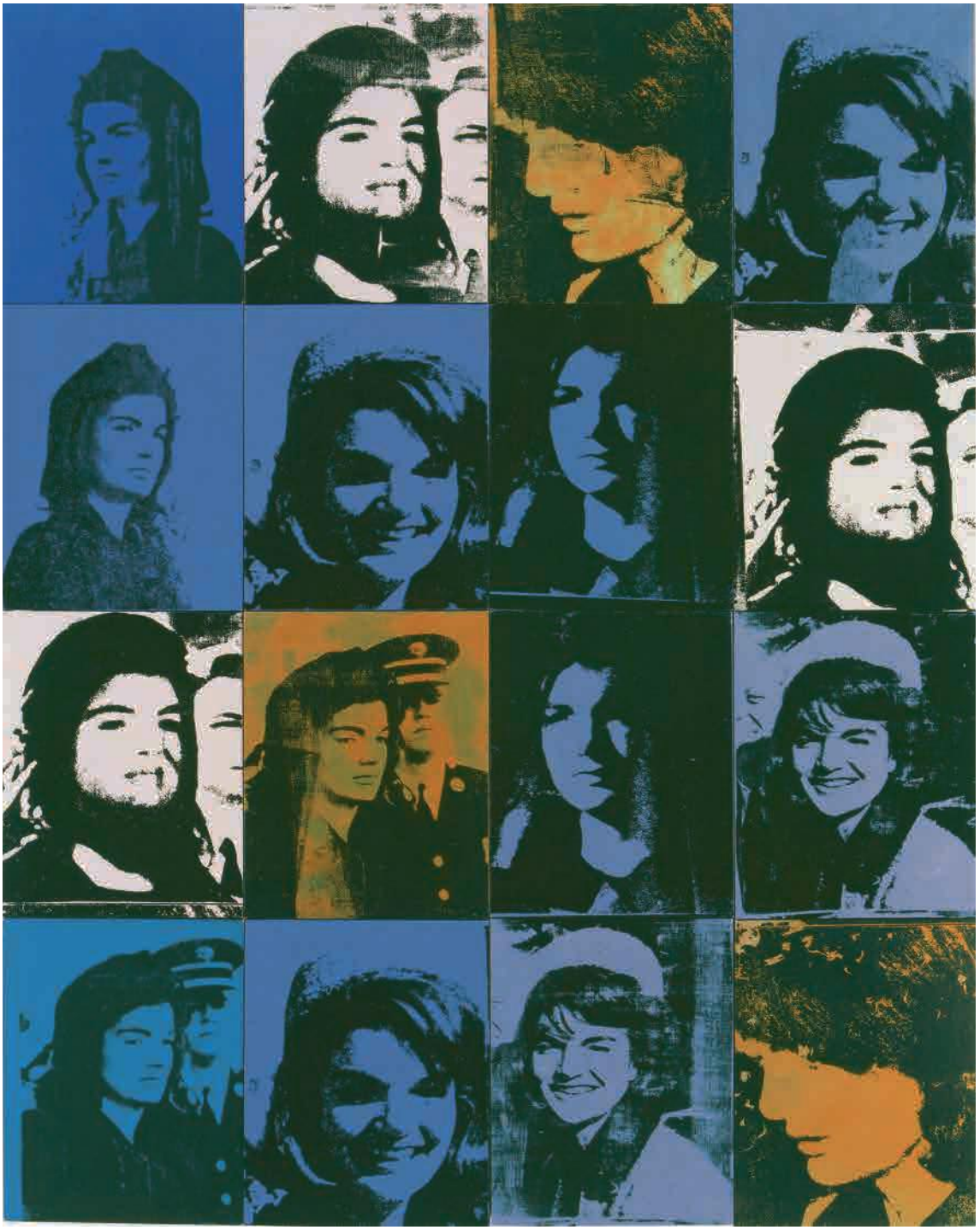
Inspiré par la démarche analytique du Constructivisme, Albers préférait travailler sur une idée en la développant à travers une série de peintures tout en gardant à l'esprit une vision globale. Sa série Hommage au Carré *explorait les possibilités de la forme géométrique à travers toute une variété de couleurs, produisant une illusion d'optique proche du pop art (bien qu'Albers soit plutôt associé à l'art abstrait). Tout en utilisant de la peinture de qualité standard, il développa une théorie complexe de la couleur. Il distilla les couleurs de base en y incorporant des gris et des blancs, et les couleurs produites se combinaient en couches qui attiraient et repoussaient le spectateur dans l'œuvre. La taille des carrés interagissant avec les couleurs juxtaposées, il n'y a pas deux œuvres identiques dans la série.*

981

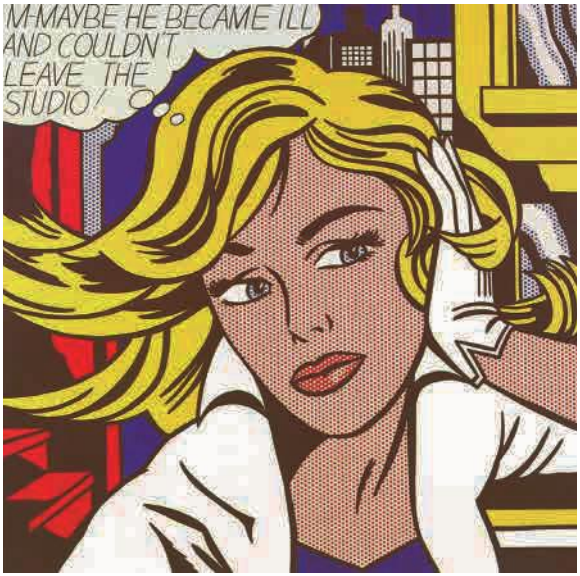
982

981. Georg Baselitz, *1938, Allemand. *Les Bons Amis*, 1965.
Huile sur toile, 250 x 300 cm. Ludwig Museum, Cologne.
Néo-Expressionnisme

982. Antonio Saura, 1930-1998, Espagnol.
La Grande Crucifixion, 1963. Huile sur toile, 195 x 245 cm.
Boijmans Museum, Rotterdam. Art informel



983



984

985

983. Andy Warhol, 1928-1987, Américain. *16 Jackies*, 1964.
Sérigraphie sur toile, 203 x 160 cm.
The Brant Foundation, Greenwich. Pop Art

984. Roy Lichtenstein, 1923-1997, Américain. *M-Maybe*, 1965. Acrylique sur toile, 152 x 152 cm. Wallraf-Richartz Museum, Cologne. Pop Art

985. Andy Warhol, 1928-1987, Américain. *Shot Blue Marilyn*, 1964.
Sérigraphie et polymère synthétique sur toile, 101,6 x 101,6 cm.
The Brant Foundation, Greenwich. Pop Art

986. David Hockney, *1937, Anglais. *A Bigger Splash*, 1967.
Acrylique sur toile, 242,5 x 243,9 cm. Tate Gallery, Londres. Pop Art

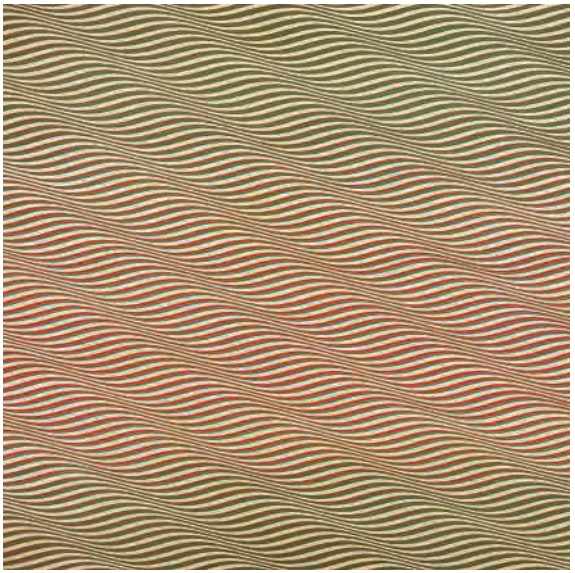
Ce tableau est, à juste titre, le plus célèbre de Hockney, en grande partie parce qu'il met en scène le mode de vie hédoniste auquel beaucoup de gens aspirent dans la culture de masse contemporaine. Au moment de peindre cette toile, Hockney avait déjà créé deux tableaux de plongeons dans des piscines, dont l'un s'intitulait La petite Eclaboussure. *D'où le titre de l'œuvre que voici.*

Tout est chaleur et lumière dans le jardin du rêve américain. Le jaune, le rose et le brun assez criards employés respectivement pour le plongeoir, la terrasse et le mur sont, sur le spectre des couleurs, à l'opposé des bleus frais de l'eau et du ciel, ce qui donne l'impression d'une intense chaleur. Celle-ci est accentuée par l'apothéose de blanc au centre du tableau, ainsi que par la couleur chaude de la grande zone entourant le tableau. Hockney souhaitait par là nous rappeler que nous ne somme pas en présence d'un espace réel, mais fictif. Cela faisait déjà longtemps, au moment où il créa Une plus grosse Eclaboussure, *qu'il utilisait cette technique, comme on peut le voir dans son* Portrait de Nick Wilder, *datant de 1966*

La chaise sur la terrasse rappelle celles qu'on associe souvent avec les metteurs en scène de Hollywood ; sa présence suggère que le nageur, qui vient sans doute de la quitter, est quelqu'un d'important. On imagine sans peine le bruit du plongeon qui vient briser le silence apparent. Etant donné que nous ne voyons pas le nageur, l'impression de vide reste intacte.

Comme dans le Portrait de Nick Wilder, *l'influence de Vermeer est présente à travers les nombreuses lignes parallèles aux bords de l'image. Celles-ci suggèrent une certaine rigidité picturale, que viennent briser la diagonale du plongeoir et les formes libres des éclaboussures. Le nageur invisible se sent sans aucun doute libéré et rafraîchi par son plongeon. Qui ne le serait pas par une chaleur aussi brûlante ?*

986



987

Bridget Riley
(Londres, 1931)

Riley est la principale représentante de l'Op Art (art optique) de la fin du XX^{e} siècle. Elle est surtout connue pour ses œuvres créant des effets de vibration. Elle étudia d'abord au Goldsmith College et plus tard au Royal College of Art avec Peter Blake et Frank Auerbach. Elle commença à produire des œuvres dans un style propre dès les années 1950. Influencée par son étude du pointillisme de Seurat, son travail en noir et blanc lui valut un regain d'attention au début des années 1960. Son travail fut également influencé par les futuristes et en particulier par Giacomo Balla. Sa première exposition individuelle eut lieu en 1962. Elle aborda la couleur en 1966. S'inscrivant dans la tradition des peintres de fresques de la Renaissance, elle a souvent recouru à l'aide d'assistants pour l'exécution de ses grands formats.

987. Bridget Riley, *1931, Anglaise. *Late Morning III*, 1967.
Emulsion de PVA sur toile, 221,9 x 222,9 cm. British Council, Londres. Op Art

988. Bram van Velde, 1895-1981, Néerlandais. *Composition*, 1966.
Huile sur toile, 130 x 195 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Abstraction

988

989

990

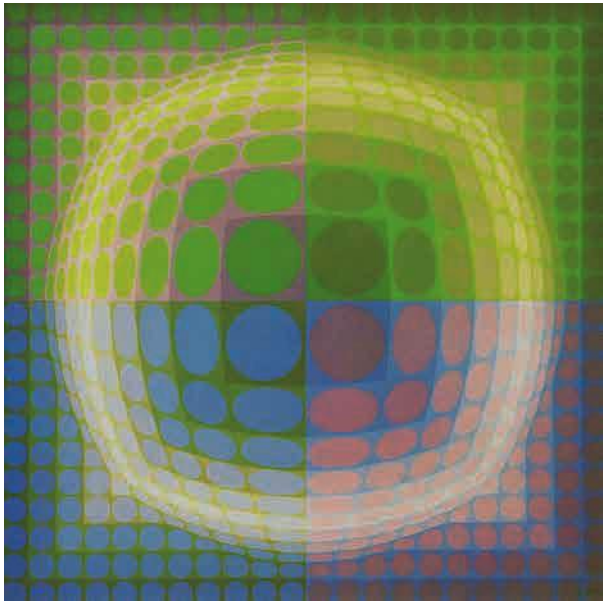
989. Balthasar Balthus, 1908-2001, Français. *Katia lisant*, 1968-1976. Caséine et détrempe sur toile. Collection privée, New York.

990. Serge Poliakoff, 1906-1969, Né en Russie, actif en France. *Composition abstraite*, 1969. Huile sur toile, 89 x 130 cm. Archives Serge Poliakov, Paris. Abstraction

991

992

993



994

995

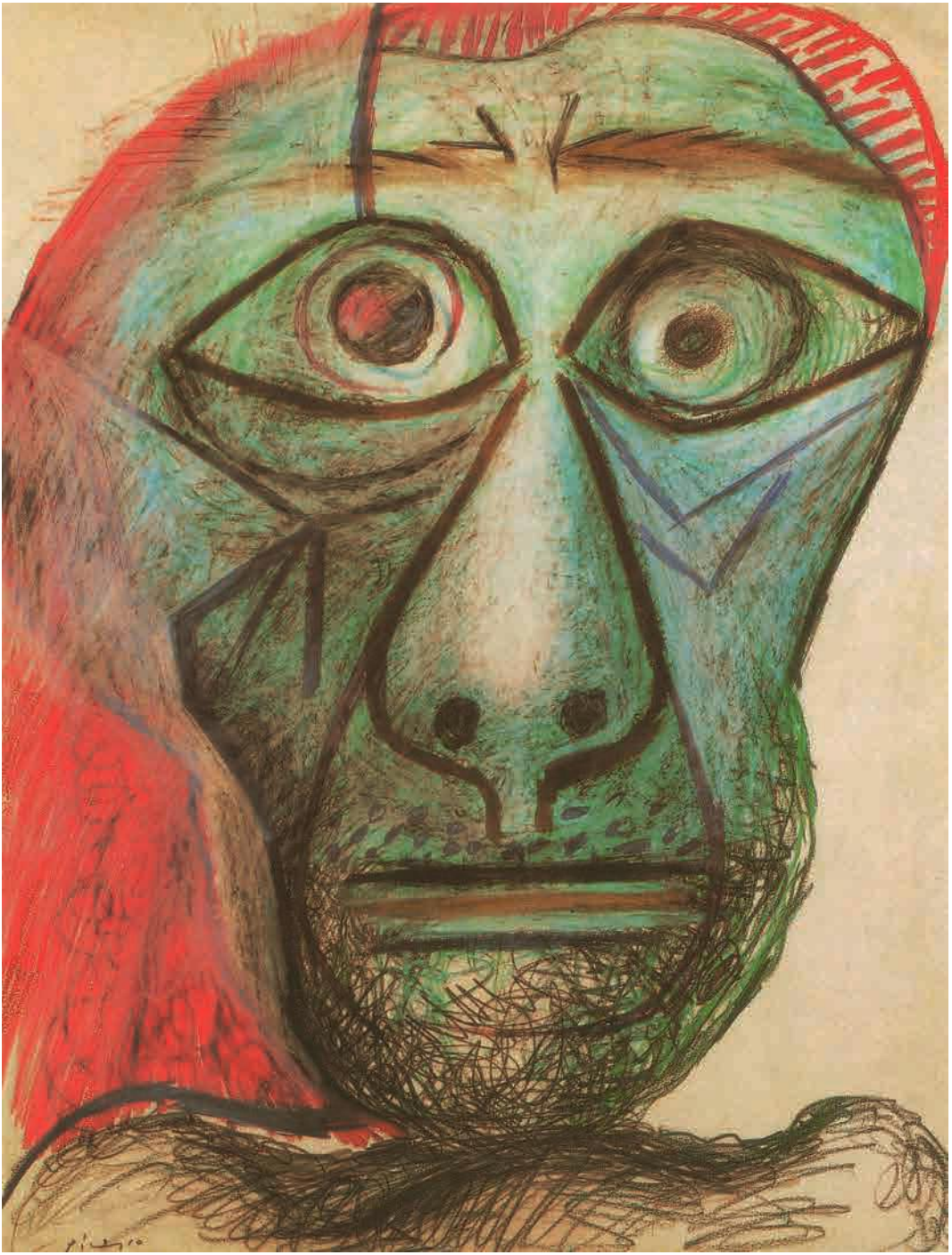
991. Barnett Newman, 1905-1970, Américain. *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue IV (Qui a peur du rouge, du jaune et du bleu IV)*, 1969-1970. Huile sur toile, 274 x 603 cm. Neue Nationalgalerie, Berlin. Minimal Art

992. Robert Motherwell, 1915-1991, Américain. *Elégie à la République Espagnole*, 1974. Acrylique sur toile, 237,5 x 300 cm. Graham Gund Collection, Cambridge. Expressionnisme abstrait

993. Tom Wesselmann, 1931-2004, Américain. *Mouth #18 (Smoker #4)*, 1968. Huile sur toile, 224,8 x 198,1 cm. Sidney Janis Gallery, New York. Pop Art

994. Victor Vasarely, 1908-1997, Français. *Pal-Ket*, 1973-1974. Acrylique sur toile, 151,2 x 150,8 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao. Op Art

995. Georg Baselitz, *1938, Allemand. *La Forêt à l'envers*, 1969. Huile sur toile, 250 x 190 cm. Museum Ludwig, Cologne. Néo-Expressionnisme



996

Pablo Picasso
(Málaga, 1881 – Mougins, 1973)

Picasso naquit en Espagne et l'on dit même qu'il commença à dessiner avant de savoir parler. Enfant, il fut instinctivement attiré par les instruments de l'artiste. Il pouvait passer des heures de joyeuse concentration à dessiner des spirales pourvues d'un sens qu'il était seul à connaître. Fuyant les jeux d'enfants, il traça ses premiers tableaux dans le sable. Cette manière précoce de s'exprimer contenait la promesse d'un rare talent.

Nous nous devons de mentionner Málaga, car c'est là, le 25 Octobre 1881, que Pablo Ruiz Picasso naquit et qu'il passa les dix premières années de sa vie. Le père de Picasso était lui-même peintre et professeur à l'école des Beaux-Arts de la ville. Picasso apprit auprès de lui les rudiments de la peinture académique. Puis il poursuivit ses études à l'académie des Arts de Madrid mais n'obtint jamais son diplôme. Picasso, qui n'avait pas encore 18 ans, avait atteint le point culminant de sa rébellion, répudiant l'esthétique anémique de l'académisme et le prosaïsme du réalisme. Tout naturellement, il se joignit à ceux qui se qualifiaient de modernistes, c'est à dire, les artistes et les écrivains non-conformistes, ceux que Sabartès appelait « l'élite de la pensée catalane » et qui se retrouvaient au café des artistes *Els Quatre Gats*.

Durant les années 1899 et 1900, les seuls sujets dignes d'être peints aux yeux de Picasso étaient ceux qui reflétaient la vérité ultime : le caractère éphémère de la vie humaine et l'inéluctabilité de la mort. Ses premières œuvres, cataloguées sous le nom de « période bleue » (1901-1904), consistent en peintures exécutées dans des teintes bleues, inspirées par un voyage à travers l'Espagne et la mort de son ami Casagemas. Même si Picasso lui-même insistait fréquemment sur la nature intérieure et subjective de la période bleue, sa genèse et, en particulier, ce monochromatisme bleu, furent des années durant, expliqués comme les résultats de diverses influences esthétiques. Entre 1905 et 1907, Picasso entra dans une nouvelle phase, appelée la « période rose » caractérisée par un style plus enjoué, dominé par l'orange et le rose.

A Gosal, au cours de l'été 1906, le nu féminin prit une importance considérable pour Picasso – une nudité dépersonnalisée, aborigène, simple, comme le concept de « femme ». La dimension que les nus féminins allaient prendre chez Picasso dans les mois suivants, précisément durant l'hiver et le printemps 1907, s'imposa lorsqu'il élabora la composition de son impressionnante peinture connue sous le titre des *Demoiselles d'Avignon*.

S'il est vrai que l'art africain est habituellement considéré comme le facteur déterminant du développement d'une esthétique classique en 1907, les leçons de Cézanne sont quand à elles perçues comme la pierre angulaire de cette nouvelle progression. Ceci est lié tout d'abord à une conception spatiale de la toile comme une entité composée, soumise à un certain système de construction. Georges Braque, dont Picasso devint l'ami à l'automne 1908 et avec lequel il mena le cubisme à son apogée en six ans, fut surpris pas les similitudes entre les expériences picturales de Picasso et les siennes. Il expliquait que le « principal objectif du Cubisme était la matérialisation de l'espace.

A l'issue de sa période cubiste, dans les années 1920, Picasso revint à un style plus figuratif et se rapprocha du mouvement surréaliste. Il représenta des corps difformes et monstrueux mais d'une manière très personnelle. Après le bombardement de Guernica en 1937, Picasso réalisa l'une de ses œuvres les plus célèbres, symbole des horreurs de la guerre. Dans les années 1960, son art changea à nouveau et Picasso commença à regarder de plus près les grands maîtres, s'inspirant dans ses tableaux des œuvres de Velázquez, Poussin, Goya, Manet, Courbet, Delacroix. Les dernières œuvres de Picasso étaient un mélange de styles, devenant plus colorées, expressives et optimistes. Picasso mourut en 1973, dans sa villa de Mougins. Le symboliste russe Georgy Chulkov écrivit : « La mort de Picasso est une chose tragique. Pourtant, combien ceux qui croient pouvoir imiter Picasso ou apprendre de lui sont en vérité aveugles et naïfs. Apprendre quoi ? Ces formes ne correspondent à aucune émotion existant hors de l'Enfer. Mais être en Enfer signifie anticiper la mort, et les Cubistes ne s'intéressent guère à ce genre de connaissance infinie. »

997

998

996. Pablo Picasso, 1881-1973, Espagnol. *Autoportrait*, 1972.
Crayon noir et crayon de couleur sur papier, Fuji Television Gallery, Tokyo. Cubisme

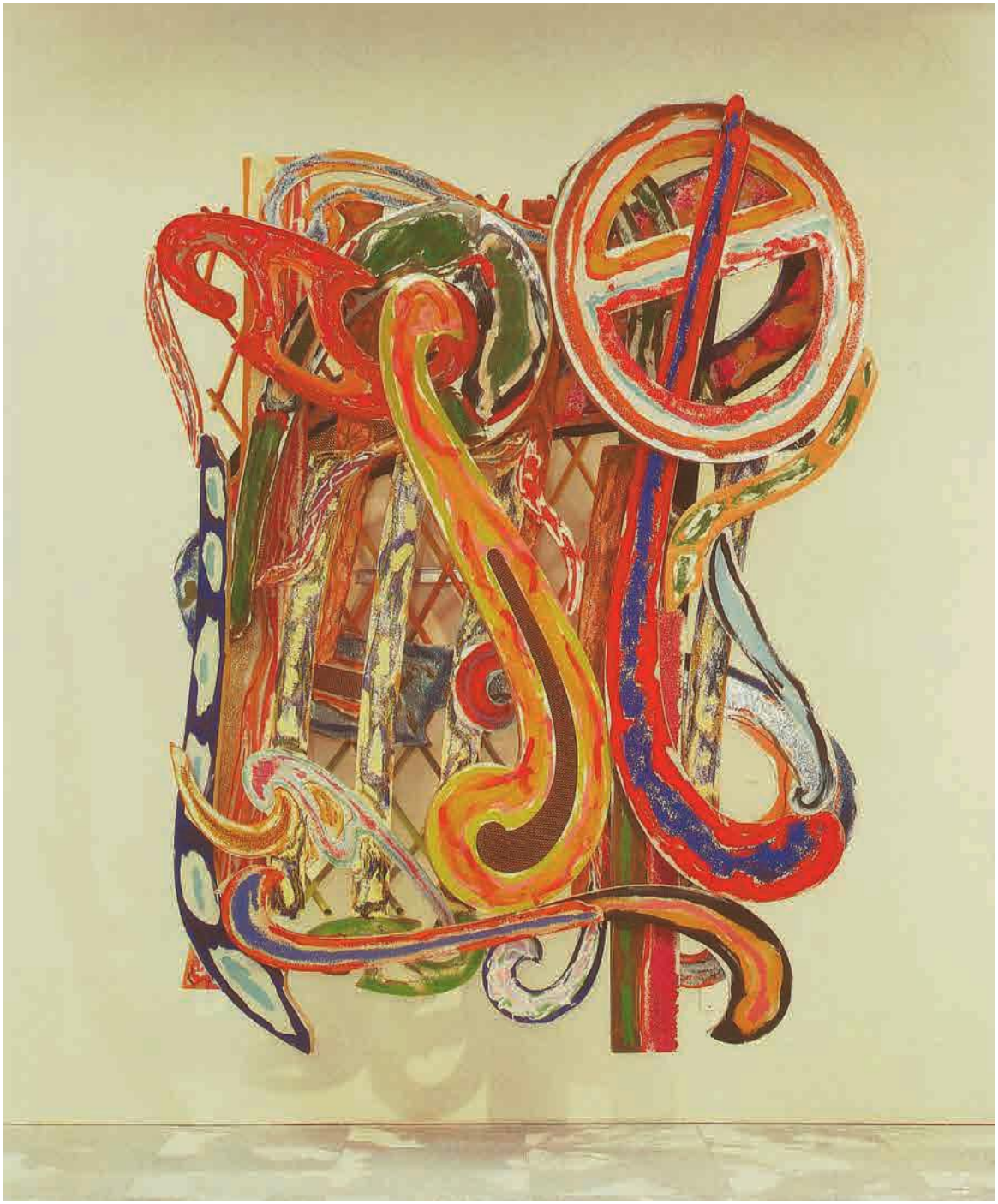
997. Lucian Freud, *1922, Anglais. *Nu, Portrait avec reflet*, 1980.
Huile sur toile, 225 x 225 cm. Collection privée. Nouveau réalisme

998. Corneliu Baba, 1906-1997, Roumain. *Le Roi fou*, 1981.
Huile sur toile, 49 x 33 cm. Collection de l'artiste.

999

999. Andy Warhol, 1928-1987, Américain. *La Cène*, 1986.
Sérigraphie et polymère synthétique sur toile, 101 x 101 cm.
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Pop Art

1000. Frank Stella, *1936, Américain. *Kastura*, 1979.
Huile et epoxy sur aluminium et fil barbelé, 292,1 x 233,7 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Minimal Art



1000

Chronologie

— XIIIe siècle —

	1200-1249	1250-1299
PÉNINSULE IBÉRIQUE	1200 : Introduction des chiffres arabes en Europe 1212 : L'alliance des armées d'Aragon et de Castille vainc les Almohades lors de la bataille de Navas de Tolosas 1238 : Les Maures s'installent à Grenade	
ITALIE	vers 1200 : Introduction du compas en Europe pour aider à la navigation vers 1200 : Introduction du papier en Europe 1204 : Prise de Constantinople par les Croisés 1209 : Fondation des ordres franciscain et dominicain, ordres monastiques créés contre l'hérésie et prônant la pauvreté et la charité	1271 : Marco Polo arrive en Chine 1276 : Introduction du premier moulin à papier en Italie
FRANCE	1180-1223 : Phillippe II Auguste, roi de France. Construction du Louvre 1233 : Le pape Grégoire IX créé l'Inquisition. Extermination des Cathares dans le sud de la France	
	1226-1270 : St Louis (Louis IX), roi de France. Dernière croisade	
ILES BRITANIQUES	1215 : Jean sans Terre, roi d'Angleterre est forcé de signer la Grande Charte (*Magna Carta*)	
EUROPE CENTRALE (DONT L'ALLEMAGNE)		1260 : Albert le Grand écrit une étude majeure sur la botanique
FLANDRES (BELGIQUE, PAYS-BAS)	1214 : Philippe II Auguste, roi de France sort victorieux de la bataille de Bouvines. Début d'une longue période de contrôle des Flandres par les Français	
AMÉRIQUES		
RUSSIE	1207 : Les Mongols étendent l'usage de la xylographie à l'Europe de l'Est 1223 : Invasion de la Russie par les Mongols	

voir légende page 536

— XIVe SIÈCLE —

	1300-1349	1350-1399
PÉNINSULE IBÉRIQUE	1309 : Premier portulan (carte de navigation)	
	1232-1492 : Règne de la dynastie des Nasrides sur la ville de Grenade	
ITALIE	1308 : Dante écrit la *Divine Comédie*. Développement de la littérature vernaculaire 1348 : La peste (dite peste noire ou bubonique) arrive en Europe	1378 : Élection de deux papes, un en Italie, un en France. Début du Grand Schisme
	1349-1353 : Boccaccio écrit le *Décaméron*	
FRANCE	1309 : Avignon devient la résidence du pape sous Clément V 1320-1330 : Guerres endémiques et développement du commerce maritime	1378 : Élection de deux papes, un en Italie, un en France. Début du Grand Schisme
	1309-1423 : Avignon, résidence des papes à partir de Clément V 1337-1453 : Guerre de Cent ans entre la France et l'Angleterre	
ILES BRITANIQUES	1346 : Introduction de la poudre à canon en Europe, première utilisation lors de la bataille de Crécy	1382 : John Wycliffe termine la traduction de la Bible en anglais
	1337-1453 : Guerre de Cent ans entre la France et l'Angleterre	
EUROPE CENTRALE (DONT L'ALLEMAGNE)	1310 : Expériences menées sur la réflexion et la réfraction de la lumière	1356 : L'empereur Charles IV édicte la Bulle d'Or. Prague, centre culturel et centre de savoirs
FLANDRES (BELGIQUE, PAYS-BAS)		1369 : Mariage de Philippe II le Hardi, duc de Bourgogne avec Marguerite, comtesse de Flandre et d'Artois. Création des états bourguignons
AMÉRIQUES		
RUSSIE		

voir légende page 536

— XVe SIÈCLE —

	1400-1449	1450-1499
PÉNINSULE IBÉRIQUE	Début du XVe siècle : Utilisation de galions par les Espagnols (utilisés plus tard pour transporter les métaux précieux d'Amérique) XVe-XVIe siècles : Utilisation des caravelles	1469 : Début du règne des Rois Catholiques (Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille) 1478 : Sixte IV promulgue une bulle établissant la création de l'Inquisition espagnole 1492 : Les Maures sont boutés hors d'Espagne. Fin de huit siècles de présence islamique en Espagne 1492 : Christophe Colomb atteint le Nouveau Monde.
ITALIE	1407 : Établissement de la Banque de saint Georges à Gênes, première banque publique 1413 : Brunelleschi invente la perspective en peinture 1417 : Fin du Grand Schisme	1453 : Prise de Constantinople par les Turcs 1498 : Vasco de Gama découvre la route maritime vers l'Inde
FRANCE	1429 : Jeanne d'Arc mène les Français à la victoire contre les Anglais	
ILES BRITANIQUES		1455 : Guerre des Roses
EUROPE CENTRALE (DONT L'ALLEMAGNE)	1445 : Invention de la composition en caractères mobiles (première impression)	1456 : Gutenberg imprime la première Bible 1493 : Maximilien Ier établit la famille des Habsbourg comme grande puissance européenne Fin du XVe siècle : Invention de la gravure (Daniel Hopfer)
FLANDRES (BELGIQUE, PAYS-BAS)	1445 : Invention de la composition en caractères mobiles (première impression)	
AMÉRIQUES		1492 : Christophe Colomb atteint le Nouveau Monde
RUSSIE		

voir légende page 536

— XVI[e] SIÈCLE —

	1500-1549	1550-1599
PÉNINSULE IBÉRIQUE	1500 : Les premiers explorateurs portugais atteignent le Brésil 1506 : Arrivée du *conquistador* Hernán Cortés dans le Nouveau Monde 1513 : Découverte de l'océan Pacifique par Vasco Nuñez de Balboa 1520 : Magellan navigue sur l'océan Pacifique 1521 : Hernán Cortés défait les Aztèques. Début de trois siècles de colonisation 1543 : Première étude anatomique (Andreas Vesalius) 1549 : François-Xavier envoie la première mission chrétienne au Japon	1571 : Bataille de Lepanto. Victoire des Vénitiens et des Espagnols sur les Ottomans. 1588 : L'*armada* espagnole est vaincue par l'Angleterre. Fin de la suprématie commerciale espagnole
	1516-1555 : Charles V, dit Charles Quint, empereur du Saint Empire romain germanique	
ITALIE	1494-1559 : Guerres d'Italie 1545-1563 : Concile de Trente, Contre-Réforme	
FRANCE	1515-1547 : François I[er], roi de France	1552 : Première ligature des artères (Ambroise Paré) 1598 : Henri IV, roi de France, proclame l'Édit de Nantes. Fin des guerres de Religion 1562-1598 : Guerres de Religion
	1494-1559 : Guerres d'Italie	
ILES BRITANIQUES	1533 : Henri VIII, roi d'Angleterre, est excommunié par le pape	1558 : Le protestantisme devient la religion officielle de l'Eglise anglaise 1558-1603 : Elisabeth I, reine d'Angleterre
EUROPE CENTRALE (DONT L'ALLEMAGNE)	1517 : Luther affiche ses 95 thèses. Révolte protestante. Réforme 1529 : Invasions turques, siège de Vienne 1543 : Révolution Copernicienne, théorie de l'héliocentrisme	1560 : Diffusion du calvinisme
FLANDRES (BELGIQUE, PAYS-BAS)		1581 : Création de la République des Provinces-Unies (indépendance des provinces du nord de l'Empire espagnol)
	1516-1555 : Charles V, dit Charles Quint, empereur du Saint-Empire romain germanique	
AMÉRIQUES	1500 : Les premiers explorateurs portugais atteignent le Brésil 1506 : Arrivée du *conquistador* Hernán Cortés dans le Nouveau Monde 1521 : Hernán Cortés défait les Aztèques. Début de trois siècles de colonisation 1531-1534 : Pizarro conquiert l'empire Inca	1588 : L'*armada* espagnole est vaincue par l'Angleterre. Fin de la suprématie commerciale espagnole
RUSSIE	1533-1584 : Règne d'Ivan IV, dit Ivan le Terrible, premier tsar de Russie	

voir légende page 536

— XVII^{e} SIÈCLE —

	1600-1649	1650-1699
PÉNINSULE IBÉRIQUE	1598-1621 : Philippe III, roi d'Espagne, de Naples, de Sicile, des Pays-Bas et du Portugal 1621 : Victoires contre les Français et les Hollandais 1648 : Défaite de l'Espagne contre la France, paix de Westphalie, concession des territoires flamands	
ITALIE	1610 : Première utilisation du télescope par Galilée 1616 : L'Église interdit à Galilée de poursuivre ses recherches scientifiques 1644: Invention du baromètre (Evangelista Torricelli)	
FRANCE	1610-1643 : Louis XIII, roi de France 1618-1648 : Guerre de Trente Ans 1648 : Défaite de l'Espagne contre la France, paix de Westphalie, concession des territoires flamands	1661-1715 : Règne de Louis XIV, roi de France. Transformation du château de Versailles 1685 : Révocation de l'Édit de Nantes (le protestantisme devient illégal en France)
ILES BRITANIQUES	1640-1660 : Révolution anglaise menée par Olivier Cromwell (1599-1658)	1666 : Grand incendie de Londres 1687 : Isaac Newton élabore ses théories sur le principe de la gravité 1698 : Premier moteur à vapeur (Thomas Savery)
EUROPE CENTRALE (DONT L'ALLEMAGNE)		
FLANDRES (BELGIQUE, PAYS-BAS)	1608 : Invention du télescope (Hans Lippershey)	
AMÉRIQUES	1607-1675 : Colonisation de l'Amérique du Nord par l'Angleterre 1624 : Les Hollandais s'installent à Manhattan et aux alentours	1681 : Charles II, roi d'Angleterre, alloue une concession de terre en Amérique du Nord à William Penn, correspondant aujourd'hui à la Pennsylvanie
RUSSIE		

voir légende page 536

— XVIII[e] SIÈCLE —

	1700-1749	1750-1799
PÉNINSULE IBÉRIQUE	1701-1714 : Guerres de Succession d'Espagne. Traité d'Utrecht	
ITALIE	1709 et 1748 : Découverte des ruines d'Herculanum et de Pompéi	
FRANCE		1756-1763 : Guerre de Sept Ans 1763 : Traité de Paris. La France cède le Canada ainsi que les territoires à l'est du Mississipi à l'Angleterre 1770 : Première automobile (Nicolas-Joseph Cugnot) 1783 : Premier vol en montgolfière 1789 : Lavoisier publie son *Traité élémentaire de Chimie* 1789 : Révolution française 1793-1994 : Robespierre instaure la Terreur 1792-1804 : Première République 1793 : Exécution de Louis XVI 1793 : Ouverture du musée du Louvre 1798-1799 : Campagne d'Égypte menée par Bonaparte
ILES BRITANIQUES		1768-1779 : James Cook explore le Pacifique 1768 : Création de la *Royal Academy of Painting* sous l'égide du peintre Joshua Reynolds
EUROPE CENTRALE (DONT L'ALLEMAGNE)	1738 : Traité de Vienne. Fin de la guerre de la Succession de Pologne	1796 : Invention de la lithographie (Aloys Senefelder)
FLANDRES (BELGIQUE, PAYS-BAS)		1794 : La France conquiert le sud des Pays-Bas
AMÉRIQUES	Début du XVIII[e] siècle : Benjamin Franklin invente la lunette bifocale et réalise des expériences sur l'électricité	1763 : Traité de Paris. La France cède le Canada ainsi que les territoires à l'est du Mississipi à l'Angleterre 1775 : Guerre de l'Indépendance américaine 4 juillet 1776: Déclaration d'Indépendance des États-Unis 1789 : Élection de George Washington
RUSSIE	1703 : Fondation de Saint-Pétersbourg	1762-1796 : Catherine II, Impératrice de Russie

voir légende page 536

— XIXe SIÈCLE —

	1800-1810	1811-1820	1821-1830	1831-1840	1841-1850
PÉNINSULE IBÉRIQUE	1810-1826 : Indépendance des colonies espagnoles d'Amérique (à l'exception de Cuba et de Puerto Rico)				
ITALIE					
FRANCE	1802 : Traité d'Amiens (met un terme à la deuxième coalition européenne contre la France) 1804 : Couronnement de l'Empereur Napoléon Ier	1814 : Abdication de l'Empereur Napoléon Ier, défait par les armées anglaises, russes et autrichiennes. Louis XVIII, roi de France	1822 : Champollion déchiffre les hiéroglyphes égyptiens	1839 : Invention du daguerréotype, procédé de photographie (Nicéphore Niepce et Louis Daguerre)	1848 : Napoléon III, sacré empereur du Second Empire
ILES BRITANIQUES		1811-1820 : Régence. Développement des arts et de la littérature 1815 : Invention de la locomotive sur rails (George Stephenson)		1834 : Un incendie détruit presque tout le palais de Westminster	
EUROPE CENTRALE (DONT L'ALLEMAGNE)					
FLANDRES (BELGIQUE, PAYS-BAS)		1815 : Défaite de l'armée française à Waterloo, contre l'Angleterre et la Prusse		1831 : Indépendance de la Belgique	
AMÉRIQUES	1803 : Napoléon vend la Louisiane aux États-Unis 1810-1826 : Indépendance des colonies espagnoles d'Amérique (à l'exception de Cuba et de Puerto Rico)	1812 : Guerre contre la Grande-Bretagne	1823 : Doctrine Monroe	1834 : Premier moteur électrique commercialisable (Thomas Davenport)	1848 : James W. Marshall découvre de l'or en Californie
RUSSIE	1801 : Assassinat du Tsar Paul I. Alexandre I, tsar de Russie	1812 : Napoléon Ier envahit la Russie	1825-1855 : Nicolas I, tsar de Russie. Renforcement de l'entrainement militaire, de la censure et des traditions de l'Église orthodoxe		

voir légende page 536

— XIXe SIÈCLE —

1851-1860	1861-1870	1871-1880	1881-1890	1891-1900
	1861 : Proclamation du royaume d'Italie. Couronnement de Victor-Emmanuel II			
1854-1856 : Guerre de Crimée, la Grande Bretagne et la France déclarent la guerre à la Russie	1869 : Invention d'un procédé pour colorer les photographies, basé sur trois couleurs (Charles Cros) 1870 : Défaite de la France face à la Prusse. Chute du Second Empire	1871 : Répression de la Commune à Paris	1885 : Première utilisation du vaccin antirabique (Louis Pasteur)	1895 : Premier cinématographe (Auguste et Louis Lumière) 1898 : Marie Curie découvre le radium
		1871-1914 : Expansion du l'empire colonial français (Indochine et Afrique)		
			1875-1940 : Troisième République	
1854-1856 : Guerre de Crimée, la Grande Bretagne et la France déclarent la guerre à la Russie 1859 : Darwin publie *Sur l'Origine des espèces*	1867 : Karl Marx publie le premier volume du *Capital*			
1837-1901 : Victoria, reine de Grande-Bretagne. Inde sous contrôle de l'Empire britannique (1857-1947)				
		1871 : Proclamation de l'Empire allemand	1890-1900 : Sigmund Freud découvre la psychanalyse à Vienne	
		1877 : Heinrich Hertz découvre les radiations électromagnétiques. Première émission radio		
1860 : Élection d'Abraham Lincoln	1862 : Proclamation d'émancipation des esclaves (fin de l'esclavage) 1861-1865 : Guerre civile américaine 1868 : Invention de la machine à écrire (Christopher Latham Sholes)	1876 : Invention du téléphone (Alexandre Graham Bell) 1879 : Première lampe à incandescence (Thomas Alva Edison et Joseph Wilson Swan)	1890 : Halifax devient la première ville totalement éclairée à l'électricité	1897 : Le *New York Journal* publie la première bande dessinée 1898 : Guerre hispano-américaine
	1848-1896 : Ruée vers l'or dans tout l'Ouest américain			
1854-1856 : Guerre de Crimée, la Grande Bretagne et la France déclarent la guerre à la Russie	1860-1870 : Mouvement populaire russe (les *narodniki*) 1861 : Emancipation des serfs			
1855-1881 : Alexandre II, tsar de Russie				

voir légende page 536

— XXe SIÈCLE —

	1900-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1940
PÉNINSULE IBÉRIQUE		1914-1918 : Première Guerre mondiale		1931 : Coup d'État de Franco 1936-1939 : Guerre civile espagnole 1939-1945 : Seconde Guerre mondiale
ITALIE		1914-1918 : Première Guerre mondiale 1915 : Vittorio Emanuele III déclare la guerre à l'Autriche-Hongrie	1922-1943 : Italie dirigée par Mussolini. Création d'un État fasciste 1929 : Accords du Latran, création de l'État du Vatican	1939-1945 : Seconde Guerre mondiale
FRANCE	1907 : Louis Lumière développe le procédé de la photographie couleur 1908 : Premier dessin animé cinématographique à Paris (invention du celluloïd)	1914-1918 : Première Guerre mondiale 1919 : Traité de Versailles (fin officielle de la Première Guerre mondiale)		1939-1945 : Seconde Guerre mondiale
ILES BRITANIQUES	1903 : Doit de vote pour les femmes	1914-1918 : Première Guerre mondiale	1925 : Invention de la télévision (John Baird)	1939-1945 : Seconde Guerre mondiale
EUROPE CENTRALE (DONT L'ALLEMAGNE)		1912-1913 : Guerres balkaniques 1914 : Assassinat de l'archiduc François-Ferdinand et de sa femme la duchesse d'Hohenberg à Sarajevo 1914-1918 : Première Guerre mondiale 1915 : Albert Einstein élabore la théorie de la relativité 1916 : Freud publie son *Introduction à la psychanalyse* 1919-1933 : République de Weimar	1925-1926 : Heisenberg et Schrödinger élaborent leurs théories sur la mécanique quantique	1933-1945 : Hitler, chancelier d'Allemagne
FLANDRES (BELGIQUE, PAYS-BAS)		1914-1918 : Première Guerre mondiale		1939-1945 : Seconde Guerre mondiale
AMÉRIQUES	1900 : Premier vol en aéroplane (Wilbur et Orville Wright) 1910 : Invention du détecteur à cristal pour recevoir les émissions radio (Dunwoody et Pickard)	1914 : Henry Ford mécanise le travail à la chaîne 1914 : Inauguration du canal de Panama 1917 : Les États-Unis entrent dans la Première Guerre mondiale		1939-1945 : Seconde Guerre mondiale
RUSSIE	1904-1905 : Guerre Russo-japonaise, rivalité pour la domination de la Corée et de la Manchourie	1914-1918 : Première Guerre mondiale 1917 : Révolution russe. Abdication du tsar Nicolas II	1922-1953 : Staline, secrétaire général du parti communiste de l'union soviétique	1939-1945 : Seconde Guerre mondiale

voir légende page 536

— XX^{e} SIÈCLE —

1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000
			1975 : Mort de Franco. Restauration de la monarchie espagnole		
1945 : Exécution de Mussolini. Fin de l'État fasciste					
	1958 : Cinquième République	1969 : Premier vol du Concorde entre la France et la Grande-Bretagne			
1945-1960 : Conflits et décolonisations : Algérie (1945-1947), Indochine (1946-1954), Afrique (1956-1960), Maghreb (1954-1962)					
1947 : Indépendance de l'Inde	1953 : James Watson et Francis Crick découvrent la structure de l'ADN		1973 : Premiers bébés nés de fécondations *in vitro*		
	1955 : Premier radiotélescope (Jordrell Bank)				
		1947-1991 : Guerre Froide			
1939-1945 : Seconde Guerre mondiale		1961 : Construction du Mur de Berlin		1989 : Chute du Mur de Berlin	
1941 : Attaque de Pearl Harbor par l'aviation japonaise	1950-1953 : Guerre de Corée	1969 : Neil Amstrong et Edwin Aldrin marchent sur la lune	1972-1976 : Guerre du Vietnam	1981 : Première navette spatiale lancée par les États-Unis	
1942 : Première bombe à fission nucléaire	1951 : Premier réacteur nucléaire				
1944 : Premier ordinateur élaboré à l'université de Pennsylvanie	1960 : Invention du laser (Théodore Maiman)				
1945 : Bombardement atomique à Hiroshima	1960 : Premier satellite de télécommunication créé par la NASA				
	1953 : Khrouchtchev, premier secrétaire du parti communiste de l'union soviétique, démarre la déstalinisation	1961 : Youri Gagarine, premier cosmonaute à voler en orbite autour de la terre			
	1957 : Lancement du premier satellite : Spoutnik				

voir légende page 536

Légende

XIIIe siècle

- Byzantin
- Gothique
- Roman

XIVe siècle

- Byzantin
- Gothique

XVe siècle

- Byzantin
- Renaissance

XVIe siècle

- Haute Renaissance
- Maniérisme

XVIIe siècle

- Baroque

XVIIIe siècle

- Baroque
- Néoclassicisme
- Rococo
- Romantisme

XIXe siècle

- Arts & Crafts
- Art Naïf
- Art Nouveau
- Confrérie des Préraphaélites
- Ecole de Barbizon
- Ecole de l'Hudson River
- Impressionnisme
- Naturalisme
- Néoclassicisme
- Post-Impressionnisme
- Réalisme
- Romantisme
- Symbolisme

XXe siècle

- Abstraction
- American Scene
- Art Déco
- Art Informel
- Art Minimal
- Art Nouveau
- Arte Povera
- Ashcan School
- Bahaus
- Camden Town group
- COBRA
- Constructivisme
- Cubisme
- Dadaïsme
- Expressionnisme
- Expressionnisme Abstrait
- Fauvisme
- Figuration libre
- Futurisme
- Nouveau Réalisme
- Pop Art
- Post-Impressionisme
- Rayonnisme
- Régionalisme
- Réalisme Social
- Surréalisme
- Symbolisme

Glossaire

Académisme (ou art pompier) :
France, milieu du XIXe siècle. Artistes : Bouguereau, Cabanel.
Style officiel influencé par les standards de l'Académie française des Beaux-Arts (en particulier par la peinture d'histoire).

Acrylique (peinture) :
International, XXe siècle.
Peinture synthétique à prise très rapide, à base de résine acrylique. Peut être diluée dans l'eau mais devient résistante à l'eau en séchant.

Action painting :
USA, né après la Seconde Guerre mondiale. Artiste : Pollock.
Généralement associé à l'expressionnisme abstrait. Manière de projeter de la peinture de façon spontanée sur une surface. Terme qualifiant le processus de création plus que l'œuvre d'art finie.

Art abstrait :
International, XXe siècle. Artistes : Kandinsky, Kupka, Pollock, De Kooning.
Style artistique né en 1910 avec Kandinsky. Renoncement aux représentations naturalistes, art dépourvu de références à la réalité figurative. Le terme est aussi utilisé pour qualifier différents mouvements issus de l'abstraction comme l'abstraction géométrique, l'expressionnisme abstrait et l'abstraction lyrique.

Art Brut :
France, vers 1950, terme créé par Jean Dubuffet.
Désigne des formes d'art créées en dehors des courants artistiques conventionnels, nées d'un processus solitaire et nourries d'impulsions créatives pures et authentiques.

Art Déco :
International, début des années 1920. Artiste : Lempicka.
Peinture influencée par la sculpture, le cubisme synthétique et le futurisme. Style touchant la peinture, la sculpture, l'architecture et le design.

Art Informel :
Europe, années 1950. Artiste : Tàpies.
Désigne des préoccupations formelles rejetant la composition et s'inscrivant dans la démarche de l'expressionnisme abstrait.

Art Naïf :
France, fin du XIXe siècle. Artistes : Le Douanier Rousseau.
Style caractérisé par des peintures d'aspect primitif, à la perspective improbable et aux motifs enfantins peints dans des couleurs très gaies.

Art Nouveau :
International, fin du XIXe et début du XXe siècles. Artiste : Klimt.
Peinture caractérisée par des motifs décoratifs, des formes inspirées de la végétation, des courbes sinueuses, des compositions simples et une négation du volume. Style touchant la peinture, la sculpture, l'architecture, et le design.

Arte Povera :
Italie, fin des années 1960. Artiste : Burri.
Art engagé politiquement, rejetant la société consumériste. Utilise des matériaux éphémères ou "pauvres", à la fois organiques et industriels.

Ashcan School (École de la Poubelle) :
USA, début du XXe siècle. Artiste : Bellows.
Caractérisée par des représentations de thèmes urbains, centrés sur la vie de quartier quotidienne.

Atticisme :
France, milieu du XVIIe siècle. Artistes : Le Sueur, La Hyre, Bourdon.
Mouvement prônant le retour à la simplicité du classicisme, en réaction aux œuvres de Vouet et à l'esthétique séduisante des œuvres de Vignon.

Baroque :
Europe, XVIIe et première moitié du XVIIIe siècles. Artistes : Caravage, Carrache, Tiepolo, Rubens, Murillo, Vouet.
En opposition à l'intellectualisme et à la froideur du maniérisme, le baroque propose une iconographie plus immédiate. Caractérisé par des effets dramatiques de lumière, des mouvements dynamiques, des formes contrastées et des illusions d'optique.

Byzantin:
Europe, du Ve au XVe siècles.
Style dérivé de l'iconographie paléochrétienne, caractérisé par la représentation frontale, une expression hiératique et la stylisation extrême des figures. L'icône est l'œuvre byzantine par excellence.

Camden Town (Groupe de) :
Angleterre, 1911-1913. Artiste : Lewis.
Groupe de seize artistes post-impressionnistes, inspirés par Sickert et travaillant à Camden Town, un quartier ouvrier de Londres. Le groupe s'est principalement concentré sur la description de scènes urbaines réalistes et parfois de paysages.

Camera obscura :
Boîte ou chambre noire munie d'un trou ou d'une lentille dans une de ses parois. Les rayons lumineux qui traversent cette ouverture forment sur la paroi opposée (plaque de verre ou feuille de papier) une image des objets se trouvant à l'extérieur, qui peuvent ensuite être reproduits. Vermeer et Canaletto, entre autres, s'en servirent pour dessiner.

Caséine (peinture à la) :
Peinture dont les pigments sont liés par un précipité de lait. Généralement appliquée sur des surfaces rigides comme le carton, le bois ou le plâtre.

Chiaroscuro (clair-obscur) :
Europe, du XVIe au XVIIIe siècles. Artistes : Rembrandt, de La Tour, Caravage.
Technique existant avant Caravage mais établie par l'artiste. Basée sur de forts contrastes d'ombre et de lumière, suggérant des volumes tridimensionnels et conférant une grande théâtralité aux sujets.

Classicisme :
Europe, XVIIe siècle. Artistes : Carrache, Poussin, Le Lorrain.
Style visant un idéal de beauté inspiré par l'antiquité gréco-romaine. Développé en Italie par Carrache, et importé en France par Poussin et Le Lorrain. Prône la perfection du dessin et la supériorité de la peinture historique.

COBRA (découle de la contraction de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam) :
France, 1948. Artiste : Jorn.
Mouvement d'avant-garde constitué d'artistes expressionnistes. Défend une peinture semi-abstraite et le retour à des valeurs naturelles, primitives et instinctives.

Constructivisme :
Russie, vers 1920, fondé par Tatlin.
Mouvement prônant un art industriel, basé sur des rythmes dynamiques, et aspirant à l'union intime entre peinture, sculpture et architecture. Œuvres essentiellement géométriques et non-figuratives.

Cubisme :
France, 1907-1914, né avec Picasso et Braque.
Désigne des œuvres représentant des sujets fractionnés puis réassemblés. Représentation de l'objet sous des angles multiples, simultanés afin de réduire la représentation de la nature à des éléments géométriques.

Dada :
International, 1916-1924, dirigé par Duchamp et Picabia.
Mouvement crée en réaction aux valeurs bourgeoises et à la Première Guerre mondiale. Met l'accent sur l'absurde tout en ignorant les règles de l'esthétique. Trouva son expression à travers des objets dits *ready-made*.

Divisionnisme :
Voir Néo-Impressionnisme.

Ecole de Barbizon :
France, 1830-1860. Artistes : T.Rousseau, Corot, Courbet, Millet.
Peintres de paysages ou peintres de scènes paysannes, regroupés près de la forêt de Fontainebleau, qui contribuèrent au réalisme et s'inspirèrent du romantisme.

Expressionnisme :
Pays germaniques, début du XX^{e} siècle. Artistes : Kirchner, Dix, Kokoschka.
Œuvres de très grande expressivité, caractérisées par des contours épais, des couleurs fortes, des distorsions anatomiques et spatiales. Associé aux groupes *Der Blaue Reiter et Die Brücke*.

Fauvisme :
France, 1905-1907. Artistes : Matisse, Derain, Vlaminck.
Mouvement issu du pointillisme et influencé par Gauguin. Première vraie révolte artistique contre l'impressionnisme et les règles académiques de peinture. Recourt à des couleurs vives traitées en aplats. Mouvement qui initia l'avènement de la modernité.

Fresque :
Technique de peinture sur plâtre frais nécessitant l'élaboration d'un dessin préalable sur la paroi (*sinopia*), l'application d'une couche de plâtre frais, puis de la peinture constituée de pigments minéraux mélangés avec de l'eau et du citron.

Futurisme :
Italie, début du XX^{e} siècle. Artistes : Balla, Boccioni.
Mouvement célébrant l'ère industrielle, glorifiant la guerre et en cela, proche du fascisme. Caractérisé par l'expression du dynamisme et la répétition des formes pour suggérer le mouvement.

Gothique :
Europe, du XIII^{e} au début du XVI^{e} siècles. Artistes : Monaco, Francke.
Style caractérisé par une organisation de l'espace et des représentations plus dynamiques. Un style gothique international émergea en Bourgogne, en Bohême et en Italie (XIVe-XVe siècles) d'une très grande richesse ornementale.

Hudson River School :
USA, 1825-1870. Artiste : Cole.
Groupe de paysagistes américains, inspirés par la beauté des images du désert américain et ses effets de lumière particuliers.

Huile (peinture à l') :
Peinture de chevalet, apparue au XV^{e} siècle, constituée de pigments réduits en poudre mélangés à un nouveau liant : l'huile. Les frères van Eyck furent les premiers artistes à populariser et à perfectionner cette technique.

Impressionnisme :
France, fin du XIX^{e} siècle. Artistes : Monet, Renoir, Manet, Degas (cœur du groupe).
Manière de peindre qui tente de capturer les impressions subjectives engendrées par les effets de la lumière et de la couleur dans une scène. Les paysages peints en plein air sont les sujets les plus fréquents.

Magna (peinture) :
Gamme de peinture acrylique, élaborée au XX^{e} siècle, souvent utilisée par Lichtenstein.

Maniérisme :
Europe, 1525-1600. Artistes : Pontormo, du Tintoret.
Style élégant et raffiné, dominé par les sujets profanes, les compositions complexes, les corps musculeux et allongés, stylisés, saisis dans des poses complexes, et foisonnant de détails précieux.

Minimalisme :
USA, fin des années 1960. Artistes : Newman, Stella.
Basé sur une réduction du contenu historique et expressif à son strict minimum. Grandes formes simplifiées et souvent géométriques.

Nabis :
France, fin du XIX^{e} et début du XX^{e} siècles. Artistes : Bonnard, Vuillard.
Mouvement d'avant-garde post-impressionniste galvanisé par Sérusier. Caractérisé par une peinture en aplats, utilisant les couleurs directement tirées du tube et au sens souvent ésotérique.

Naturalisme :
Europe, 1880-1900.
Extension du réalisme, le naturalisme prône une peinture encore plus réaliste de la nature.

Nazaréen :
Pays germaniques, début du XIX^{e} siècle. Artiste : d'Overbeck.
Mouvement artistique né à Vienne dont l'objectif était de ranimer l'honnêteté et la spiritualité de l'art chrétien.

Néoclassicisme :
Europe, 1750-1830. Artistes : David, Mengs, Ingres.
Mouvement inspiré des théories de J. Winckelman sur l'art grec antique, faisant l'apologie de la simplicité et des valeurs morales. Art de l'équilibre et de l'élégance, bien éloigné des expressions antérieures de la passion.

Néo-Expressionnisme :
International, années 1970. Artiste : Baselitz.
Peinture véhémente réalisée avec des couleurs agressives.

Néo-Impressionnisme :
France, fin du XIX^{e} siècle. Artistes : Seurat, Signac.
Mouvement inclus dans le post-impressionnisme, basé sur un style de peinture, le pointillisme, dans lequel les couleurs secondaires et intermédiaires sont générées par le mélange optique de points de couleurs primaires juxtaposés.

Non-Figuration :
France, de 1930 à la fin du XX^{e} siècle. Artistes : Bazaine, Manessier, da Silva, Estève.
Art puisant son inspiration dans la nature sans chercher à l'imiter.

Nouveau Réalisme :
Europe, années 1960, co-fondé par Klein et le critique Pierre Restany. Mouvement artistique dénonçant les objets commerciaux issus de la production de masse.

Op Art :
International, années 1960. Artistes : Riley, Vasarely.
Art abstrait géométrique se confrontant à l'illusion géométrique.

Orphisme :
France, 1912. Artiste : Delaunay.
Peintures visionnaires et lyriques.

Perspective/ perspective linéaire :
Système mathématique servant à créer l'illusion de l'espace et de la distance sur une surface plane. La première étude scientifique de la perspective a été menée par Alberti, dans son traité De Pictura (1435).

Pop Art :
Angleterre, USA, années 1950. Artistes : Warhol, Hamilton, Johns.
Mouvement caractérisé par l'intégration de la culture populaire de masse dans la technique, le style et l'imagerie, s'opposant à une culture dite élitiste.

Post-Impressionnisme :
France, fin du XIX^{e} siècle. Artistes : Seurat, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Utrillo, Valadon, Toulouse-Lautrec.
Jeunes artistes et mouvements réagissant de façons diverses contre l'impressionnisme qui s'était imposé comme le style officiel de la fin du siècle.

Préraphaélite (Confrérie) :
Angleterre, milieu du XIX^{e} siècle. Artistes : Millais, Rossetti, Hunt.
Groupe d'artistes estimant que les compositions classiques de Raphaël avaient corrompu l'enseignement académique de l'art. Ils développèrent un style naturaliste à travers des peintures inspirées de thèmes religieux et médiévaux.

Primitivisme :
Europe, fin du XIX^{e} siècle. Artistes : Gauguin, Picasso, Nolde.
Style inspiré par l'art tribal d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord, supposé moins évolué.

Purisme :
France, années 1920. Artiste : Ozenfant.
Forme de cubisme prônant le retour aux formes fondamentales et à une sobriété rigoureuse de la peinture. Leurs principes étaient la purification du langage plastique et la sélection des formes et des couleurs, associées à des idées et à des sentiments.

Rayonnisme :
Russie, début du XX^{e} siècle, fondé par Larionov.
L'une des premières formes d'expression de la peinture abstraite. Dépeint des volumes entrecoupés de rayons de couleur.

Réalisme :
France, milieu du XX^{e} siècle. Artiste : Courbet.
Reproduit les personnages, les sujets et les événements du quotidien d'une manière proche de la réalité, s'opposant ainsi aux formes idéalisées du classicisme. Inspira Corot, Millet et l'école de Barbizon.

Réalisme Social :
Amérique, années 1930. Artiste : Rivera.
Réalisme naturaliste à visée sociale, dépeignant les activités de la classe ouvrière sous un jour héroïque dans des sujets contemporains, politiques ou sociaux.

Régionalisme :
USA, années 1930. Artistes : Curry, Benton, Wood.
Style regroupant des artistes aux modestes aspirations anti-modernistes et représentant des scènes rurales du *Middle-West.*

Renaissance :
Europe, vers 1400-vers 1520. Artistes : Botticelli, de Vinci, Dürer.
Période d'intense activité intellectuelle et créatrice, rompant avec les restrictions de la période byzantine. Étude de l'anatomie et de la perspective à travers la compréhension du monde naturel.

Rococo :
Europe, 1700-1770. Artistes : Watteau, Boucher, Fragonard.
Style exubérant apparu en France, caractérisé par un foisonnement d'ornements, des compositions tumultueuses, des couleurs claires, délicates et des formes courbes.

Romantisme :
Europe, 1750-1850. Artistes : Friedrich, Delacroix.
Esthétique opposée au classicisme chargée d'un contenu émotionnel, dépeignant souvent des paysages mélancoliques et poétiques ou des scènes exotiques.

Semi-Abstraction :
International, XX^{e} siècle. Artistes : Hartley, Sutherland.
Art tendant à l'abstraction.

Sérigraphie :
Procédé d'impression utilisant le principe du pochoir : l'encre passe à travers les mailles ajourées d'un écran de soie pour se déposer sur des supports plats ou en relief de différentes natures. Adopté par les dessinateurs américains dans les années 1930, il fut popularisé par les membres du Pop Art dans les années 1950.

Surréalisme :
Europe, de 1923 au milieu du XX^{e} siècle. Artistes : Ernst, Dalí, Magritte.
Exploration artistique de l'intime, du rêve et de l'imagerie du subconscient. Utilisation de la technique des automatismes mentaux.

Symbolisme :
Europe, fin du XIX^{e} siècle. Artistes : Moreau, Redon.
Mouvement puisant son inspiration dans la poésie, la mythologie, les légendes ou la Bible, caractérisé par des formes dépourvues de relief, des lignes ondulantes et la recherche d'une harmonie esthétique.

Tachisme :
Europe, années 1950. Artiste : Tobey.
L'un des styles issus de l'art informel.

Tempera :
Technique de peinture dans laquelle le pigment est dilué dans l'eau. Le liant comprend habituellement des œufs, du lait de figue, de l'huile de lin ou de la colle. Constamment utilisée durant la Renaissance, elle fut remplacée par la peinture à l'huile au XV^{e} siècle.

Trompe-l'oeil :
Façon de peindre grâce à laquelle le spectateur voit une chose qu'il croit réelle (souvent des détails de l'architecture ou du paysage). Fréquemment utilisé dans les plafonds (œuvres de Mantegna).

Index

A

Abbate (dell'), 1510-1571 275
Abildgaard, 1743-1809 505
Aertsen, 1508-1575 263
Aivazovsky, 1817-1900 593
Albane (L'), 1578-1660 339
Albers, 1888-1976 980
Allori, 1577-1621 299
Allston, 1779-1843 544
Alma-Tadema, 1836-1912 738
Altdorfer, 1480-1538 . . . . . 222, 231
Anguissola, vers 1532-1625 262
Anonyme 11, 49
Antonello da Messina, 1430-1479 . . . . . 123, 124, 127, 132
Appel, *1921 941
Arcimboldo, 1530-1593 . . . . . 276, 278
Arp, 1886-1966 862
Atelier d'Ingeborg 6
Atelier de Louis IX 5
Atlan, 1913-1960 963

B

Baba, 1906-1997 998
Baciccio, 1639-1709 405
Bacon, 1909-1992 . . . . . 947, 953, 972
Baldovinetti, vers 1425-1499 . . . . . 93, 99
Baldung Grien, vers 1484-1545 . . . . . 172, 213, 226
Balla, 1871-1958 802
Balthus, 1908-2001 989
Baroche, 1526-1612 285
Bartolomeo, 1473-1517 . . . . . 160, 183, 200
Baschenis, 1617-1677 363
Baselitz, *1938 . . . . . 981, 995
Bassano, vers 1510-1592 . . . . . 248, 261
Baumeister, 1889-1955 942
Bazaine, 1904-2001 929
Bazille, 1841-1870 630
Beckmann, 1884-1950 859
Bellini, vers 1430-1516 . . . . . 101, 155, 165, 168
Bellotto, 1720-1780 441
Bellows, 1882-1925 783
Benton, 1889-1975 . . . . . 882, 891
Berlinghieri, 1205/10-vers 1274 1
Beuckelaer, vers 1530-1573 268
Bingham, 1811-1879 578
Bissière, 1886-1964 926
Blake, 1757-1827 . . . . . 510, 511
Blechen, 1798-1840 562
Bloemaert, 1566-1651 288
Boccioni, 1882-1916 . . . . . 788, 789
Böcklin, 1827-1901 . . . . . 639, 662, 671
Bomberg, 1890-1957 816
Bonheur, 1822-1899 580
Bonnard, 1867-1947 . . . . . 721, 743, 777
Bordone, 1500-1571 240
Bosch, vers 1450-1516 . . . . . 156, 158, 171, 177
Botticelli, 1445-1510 . . . . . 117, 134, 139, 140, 141, 148, 154, 162
Botticini, vers 1446-1498 . . . . . 112, 143
Boucher, 1703-1770 . . . . . 434, 442, 444, 453
Boudin, 1824-1898 631
Bouguereau, 1825-1905 660
Bourdon, 1616-1671 337
Bouts, vers 1410-1475 . . . . . 106, 111
Braque, 1882-1963 . . . . . 776, 805
Briullov, 1799-1852 565
Broederlam 47
Bronzino, 1503-1572 . . . . . 234, 250, 253
Brouwer, 1605-1638 329
Brown, 1821-1893 592
Bruegel l'Ancien, vers 1525-1569 . . . . . 257, 266, 267, 271, 272, 273
Buffet, 1928-1999 922
Burne-Jones, 1833-1898 675
Burri, 1915-1995 933

C

Cabanel, 1825-1905 617
Caillebotte, 1848-1894 . . . . . 651, 655
Campin, vers 1375-1444 . . . . . 60, 64, 77
Canaletto, 1697-1768 . . . . . 420, 433, 440, 452
Caravage, 1571-1610 . . . . . 286, 289, 290, 291, 293
Caroto, 1480-1555 215
Carpaccio, vers 1465-vers 1525 157
Carrache, 1560-1609 284
Carus, 1789-1869 555
Cassatt, 1844-1926 . . . . . 657, 724
Castagno (del), 1446-1497 83
Cézanne, 1839-1906 . . . . . 656, 658, 687, 704, 735, 745
Chagall, 1887-1985 . . . . . 795, 836, 945
Chaissac, 1910-1964 970
Champaigne (de), 1602-1674 . . . . . 374, 386
Chardin, 1699-1779 . . . . . 413, 427, 429, 437
Chase, 1849-1916 725
Chassériau, 1819-1856 583
Chichkine, 1831-1898 . . . . . 676, 694
Chirico (de), 1892-1964 . . . . . 821, 842
Christus, vers 1410-1473 . . . . . 82, 90
Cimabue, 1240-1302 . . . . . 8, 9
Clouet, vers 1485-1541 233
Clouet, vers 1505-1572 279
Coello, 1531-1588 277
Coello, 1642-1693 408
Coinci (de), 1177-1236 12
Cole, 1801-1848 577
Constable, 1776-1837 . . . . . 548, 557, 561
Copley, 1738-1815 . . . . . 486, 498
Corinth, 1858-1925 . . . . . 809, 853
Cornelius, 1783-1867 625
Corot, 1796-1875 . . . . . 556, 622, 623, 648
Corrège, 1490-1534 . . . . . 210, 212, 220, 237, 238
Cosimo (di), 1462-1521 . . . . . 146, 163, 170
Cossa (del), 1436-1477 113
Courbet, 1819-1877 . . . . . 576, 588, 597, 598, 599, 602
Couture, 1815-1879 579
Coypel, 1690-1734 426
Cranach l'Ancien, 1472-1553 . . . . . 176, 179, 192, 255
Credi (di), vers 1458-1537 153
Crivelli, vers 1430/35-1495 . . . . . 98, 144
Crome, 1768-1821 547
Curry, 1897-1946 872
Cuyp, 1620-1692 376

D

Daddi, vers 1290-1350 32
Dalí, 1904-1989 . . . . . 863, 873, 884, 918, 937
Daubigny, 1817-1878 618
Daumier, 1808-1879 . . . . . 615, 632
David, 1460-1523 184
David, 1748-1825 . . . . . 501, 503, 508, 521, 528, 535
Davis, 1894-1964 . . . . . 854, 897
De Kooning, 1904-1997 . . . . . 931, 935
Degas, 1834-1917 . . . . . 604, 621, 636, 643, 652
Delacroix, 1798-1863 . . . . . 550, 552, 558, 560, 564
Delaunay, 1885-1941 . . . . . 796, 820, 900
Delaunay-Terk, 1895-1979 818
Delvaux, 1897-1994 903
Denis, 1870-1943 . . . . . 723, 746
Derain, 1880-1954 . . . . . 754, 755, 762

Deutsch, 1484-1530 209
Dietrich, 1712-1774 464
Dix, 1891-1969 . . . . . 845, 861, 892
Dou, 1613-1675 . . . . . 387, 388
Dubuffet, 1901-1985 919
Duccio di Buoninsegna, 1255-1319 . . . . . 10, 19, 20
Duchamp, 1887-1968 . . . . . 800, 827
Dufy, 1877-1953 . . . . . 871, 889
Dürer, 1471-1528 . . . . . 166, 169, 178, 187, 224

E

Eakins, 1844-1916 647
El Greco, 1541-1614 . . . . . 282, 292, 297, 303
Elsheimer, 1578-1610 296
Ensor, 1860-1949 . . . . . 679, 711
Ernst, 1891-1976 . . . . . 850, 890, 906
Estève, 1904-2001 966

F

Fantin-Latour, 1836-1904 . . . . . 627, 635, 668
Fattori, 1825-1908 . . . . . 696, 701
Fautrier, 1898-1964 . . . . . 910, 914
Fedotov, 1815-1852 584
Feininger, 1871-1956 . . . . . 864, 875
Fernández, 1475-1545 223
Fetti, 1589-1623 309
Feuerbach, 1829-1880 624
Fildes, 1843-1927 705
Fiorentino, 1494-1540 218
Fontana, 1899-1968 955
Fouquet, vers 1420-1481 . . . . . 85, 87
Fra Angelico, 1378-1455 . . . . . 62, 65, 72, 76
Fragonard, 1732-1806 . . . . . 465, 473, 484
Francis, 1923-1994 . . . . . 946, 962
Francke, 1380- vers 1430 . . . . . 53, 57
Frankenthaler, *1928 939
Frères Limbourg 54
Freud, *1922 997
Friedrich, 1774-1840 . . . . . 533, 545, 554
Frith, 1819-1909 600
Froment, 1430-1485 128
Fuseli, 1741-1825 . . . . . 490, 494

G

Gaddi, 1300-1366 25
Gaddi, vers 1345-1396 46
Gainsborough, 1727-1788 . . . . . 451, 467, 469, 495, 497, 506
Gauguin, 1848-1903 . . . . . 684, 693, 697, 707, 712, 730
Gentile da Fabriano, 1370-1427 55
Gentileschi, 1563-1639 314
Gérard, 1770-1837 529
Géricault, 1791-1824 . . . . . 540, 546, 553
Gérôme, 1824-1904 585
Gertler, 1891-1939 835
Ghirlandaio, 1449-1494 . . . . . 145, 149
Giacometti, 1901-1966 928
Giorgione, 1477-1510 . . . . . 185, 186, 188
Giottino, vers 1320-1369 43
Giotto di Bondone, vers 1267-1337 . . . . . 13, 14, 15, 16, 17, 21
Giovanni da Milano, actif 1346-1369 41
Girodet, 1767-1824 . . . . . 531, 520
Gleizes, 1881-1953 825
Goncharova, 1881-1962 . . . . . 772, 797
Gorky, 1904-1948 916
Gossaert, 1478-1532 221
Goya, 1746-1828 . . . . . 517, 522, 523, 536, 551
Gozzoli, 1420-1497 95
Greuze, 1725-1805 . . . . . 475, 476
Grigorescou, 1838-1907 736
Gris, 1887-1927 . . . . . 812, 817
Gros, 1771-1835 534
Grosz, 1893-1959 . . . . . 834, 844, 867
Gruber, 1912-1948 913
Grünewald, vers 1475-1528 . . . . . 195, 196
Guardi, 1712-1793 . . . . . 481, 493, 500
Guérin, 1774-1833 537

H

Hackert, 1737-1807 . . . . . 479, 515
Hals, vers 1582-1666 . . . . . 313, 316, 321, 336
Hamilton, *1922 959
Hartley, 1877-1943 822
Hartung, 1904-1989 958
Hayez, 1791-1882 603
Heda, 1594-1680 327
Heem (de), 1606-1684 347
Hobbema, 1638-1709 411
Hockney, *1937 986
Hodler, 1853-1918 . . . . . 698, 753
Hogarth, 1697-1764 . . . . . 435, 443, 445
Holbein le Jeune, 1497-1543 . . . . . 217, 227, 228, 239, 245, 247
Homer, 1836-1910 642
Hooch (de), 1629-1684 367
Hopper, 1882-1967 . . . . . 876, 905, 907
Hundertwasser, 1928-2000 954
Hunt, 1827-1910 595

I

Ingres, 1780-1867 . . . . . 524, 530, 543, 587, 609
Itten, 1888-1967 851
Ivanov, 1806-1858 572

J

Jawlensky (von), 1864-1941 770
Johns, *1930 . . . . . 965, 971
Jongkind, 1819-1891 626
Jordaens, 1593-1678 359
Jorn, 1914-1973 952

K

Kahlo, 1907-1954 895
Kalf, 1619-1693 389
Kandinsky, 1866-1944 . . . . . 778, 806, 849, 901
Kauffmann, 1741-1807 . . . . . 472, 496, 499
Kelly, *1923 973
Kersting, 1785-1847 538
Khnopff, 1858-1921 731
Kirchner, 1880-1938 . . . . . 799, 811, 839
Klee, 1879-1940 . . . . . 841, 856, 896
Klein, 1928-1962 964
Klimt, 1862-1918 . . . . . 737, 741, 749, 765, 838
Kline, 1910-1962 948
Koch, 1868-1939 542
Kokoschka, 1886-1980 . . . . . 782, 791
Kulmbach (von), 1480-1522 193
Kupka, 1871-1957 934

L

La Croix (de), 1700-1782 491
La Fresnaye (de), 1885-1925 813
La Hyre (de), 1606-1656 341
La Tour (de), 1593-1652 . . . . . 331, 350, 351
Lam, 1902-1982 912
Lanfranco, 1582-1647 304
Largillière (de), 1656-1746 . . . . . 412, 418
Larionov, 1881-1964 779
Lastman, 1583-1633 307
Laurencin, 1883-1956 769
Lawrence, 1769-1830 513
Le Brun, 1619-1690 378
Le Guerchin, 1591-1666 305
Le Lorrain, vers 1604-1682 . . . . . 343, 396, 397, 398
Le Nain, vers 1593-1648 344
Le Nain, vers 1600-1648 . . . . . 348, 349
Le Parmesan, 1503-1540 . . . . . 232, 216, 244
Le Pérugin, 1450-1523 . . . . . 138, 151
Le Sueur, 1616-1655 353
Léger, 1881-1955 . . . . . 786, 847, 860

Leibl, 1844-1900 670
Leighton, 1830-1896 719
Lempicka (de), 1898-1980 881
Leonard de Vinci, 1452-1519 . . . . . .121, 126, 137, 152, 159, 164, 167
Lévitan, 1860-1900 715
Lewis, 1882-1957 837
Leyster, 1609-1660 318
Lhote, 1885-1962 787
Lichtenstein, 1923-1997 . . . . . .978, 984
Liebermann, 1847-1935 759
Liotard, 1702-1789 447
Lippi, vers 1406-1469 . . . . . .91, 94, 147
Liss, 1597-1631 312
Lochner, vers 1410-1451 86
Longhi, 1702-1785 . . . . . .438, 448
Lorenzetti, vers 1290-1348 . . . . . .26, 27, 28, 31, 33, 37
Lotto, 1480-1556 . . . . . .191, 230
Louis, 1912-1962 969

M

Macke, 1887-1914 819
Magnelli, 1888-1971 . . . . . .790, 949
Magritte, 1898-1967 . . . . . .874, 885
Maître d'Hohenfuhrth 35
Maître de Bohême 39
Maître de l'Ecole de Fontainebleau, 1525-1575 . . . . . .260, 287
Maître de la Crucifixion 2
Maître de la Crucifixion de Kaufmann 34
Maître de la Nativité de Berlin 36
Maître de la Vierge d'Eichhorn 40
Maître de saint Gaggio 7
Maître de sainte Cécile 18
Maître de sainte Marie-Madeleine 4
Maître du Diptyque de Wilton 48
Maître du Retable de Bartholomé, actif autour de 1475-1510 181
Maître toscan 3
Malevitch, 1878-1935 . . . . . .824, 826, 829, 870
Manessier, 1911-1993 936
Manet, 1832-1883 . . . . . .605, 610, 613, 667
Mantegna, 1431-1506 . . . . . .92, 103, 107, 109, 142, 150
Marc, 1880-1916 . . . . . .792, 804
Marées (von), 1837-1887 677
Marquet, 1875-1947 . . . . . .756, 785
Martin, 1789-1854 589
Martini, 1284-1344 . . . . . .22, 30, 33
Masaccio, 1401-1428 . . . . . .56, 58, 59, 61
Masson, 1896-1987 . . . . . .878, 920
Massys, 1465-1530 199
Matisse, 1869-1954 . . . . . .751, 757, 758, 775, 780
Meléndez, 1716-1780 . . . . . .482, 483
Memling, 1433-1494 . . . . . .118, 130, 133
Memmi, 1317-1347 . . . . . .29, 33
Mengs, 1728-1779 488
Menzel, 1815-1905 . . . . . .581, 582, 596
Metsu, 1629-1667 381
Michaux, 1899-1984 925
Michel-Ange, 1475-1564 . . . . . .180, 189, 242, 251, 252
Mignard, 1612-1695 403
Millais, 1829-1896 . . . . . .591, 594
Millet, 1814-1875 . . . . . .590, 601
Miró, 1893-1983 . . . . . .858, 877, 899, 902
Modersohn-Becker, 1876-1907 . . . . . .747, 763
Modigliani, 1884-1920 . . . . . .798, 830, 831, 833
Mola, 1612-1666 373
Monaco, vers 1370-1424 51
Monet, 1840-1926 . . . . . .629, 641, 653, 729, 740, 744
Morandi, 1890-1964 846
Moreau, 1826-1898 . . . . . .646, 659
Morisot, 1841-1895 . . . . . .645, 682
Motherwell, 1915-1991 . . . . . .909, 992
Moulins (des) 50
Munch, 1863-1944 . . . . . .709, 726, 727
Murillo, 1618-1682 . . . . . .357, 372, 377, 393

N

Nash, 1889-1946 904
Nattier, 1685-1766 . . . . . .421, 439
Newman, 1905-1970 991
Nicholson, 1894-1982 956
Nolde, 1867-1956 . . . . . .766, 810

O

O'Keeffe, 1887-1986 . . . . . .868, 886
Orcagna, vers 1320-1668 . . . . . .38, 42
Oudry, 1686-1755 422
Overbeck, 1789-1869 559

P

Pacher, vers 1430-1498 . . . . . .114, 135
Pacino (di), actif 1359-1394 45
Pannini, 1691-1765 . . . . . .431, 455, 456
Paolo (di), 1403-1482 75
Pater, 1695-1736 436
Patinir, vers 1480-1524 197
Penrose, 1900-1984 894
Piazzetta, 1683-1754 432
Picabia, 1879-1953 . . . . . .807, 828
Picasso, 1881-1973 . . . . . .742, 764, 808, 843, 893, 898, 996
Piero della Francesca, vers 1416-1492 . . . . . .80, 88, 89, 100, 102, 110, 119, 120
Pierre de Cortone, 1596-1669 330
Pinturicchio, 1454-1513 175
Piombo (del), 1485-1547 . . . . . .208, 225
Pisanello, 1395-1455 . . . . . .71, 74
Pissarro, 1830-1903 . . . . . .616, 638, 732
Pleydenwurff, 1420-1472 108
Poliakoff, 1906-1969, ...961, 990
Pollaiuolo (del), 1432-1498 125
Pollock, 1912-1956 . . . . . .911, 923, 932
Pontormo, 1494-1557 219
Potter, 1625-1654 . . . . . .360, 361
Pourbus Le Jeune, 1569-1622 298
Poussin, 1594-1665 . . . . . .328, 338, 355, 379
Pozzo, 1642-1709 406
Primatice, 1504-1570 246
Prud'hon, 1758-1823 525
Pucelle, vers 1300-1355 23
Puvis de Chavannes, 1824-1898 . . . . . .666, 681

Q

Quarton, actif 1444-1466 104

R

Raeburn, 1756-1823 514
Ramsey, 1713-1784 459
Raoux, 1677-1734 415
Raphael, 1483-1520 . . . . . .161, 182, 190, 194, 201, 206
Rauschenberg, *1925 . . . . . .951, 977
Redon, 1840-1916 680
Reinhardt, 1913-1967, ...944
Rembrandt, 1606-1669 . . . . . .326, 342, 356, 368, 400, 402
Remington, 1861-1909 . . . . . .713, 734
Reni, 1575-1642 . . . . . .294, 301
Renoir, 1841-1919 . . . . . .649, 650, 654, 661,674
Répine, 1844-1930 . . . . . .640, 664, 665, 678
Reynolds, 1723-1792 . . . . . .466, 487, 489
Ribera (de), 1591-1652 . . . . . .340, 352
Ricci, 1659-1734 416
Richter, 1803-1884 . . . . . .563, 568
Rigaud, 1659-1743 423
Riley, *1931 987
Rivera, 1886-1957 . . . . . .883, 888
Rivers, 1923-2002 968
Robert, 1733-1808 . . . . . .492, 518, 519
Roberti (de'), 1450-1496 136
Rockwell, 1894-1978 915
Rode, 1725-1797 502
Romano, vers 1499-1546 241
Romney, 1734-1802 468

Rosenquist, *1933 967
Roslin, 1718-1798 474
Rossetti, 1828-1882 . . . . . 586, 614
Rothko, 1903-1970 . . . . . 938, 960
Rottmann, 1797-1850 567
Rouault, 1871-1958 880
Rousseau, 1812-1867 569
Rousseau, 1844-1910 . . . . . 739, 773, 784
Rubens, 1577-1640 . . . . . 295, 306, 308, 333, 335
Runge, 1777-1810 539
Ruysch, 1664-1750 414

S

Salviati (del), 1510-1563 259
Sargent, 1856-1925 . . . . . 669, 700
Sarto (del), 1486-1530 . . . . . 203, 205
Sassetta, 1392-vers 1450 69
Saura, 1930-1998 982
Schick, 1776-1812 527
Schiele, 1890-1918 . . . . . 793, 803, 832, 848
Schlemmer, 1888-1943 857
Schmidt-Rottluff, 1884-1976 . . . . . 801, 814
Schönfeld, 1609-1684 385
Schongauer, 1450-1491 . . . . . 122, 129
Schwarz, 1838-1869 611
Schwind (von), 1804-1871 . . . . . 606, 608
Schwitters, 1887-1949 869
Seekatz, 1719-1768 470
Segantini, 1858-1899 714
Seghers, 1589-1638 317
Serov, 1865-1911 . . . . . 683, 768
Sérusier, 1864-1927 688
Seurat, 1859-1891 . . . . . 672, 673, 689, 706
Severini, 1883-1966 794
Sickert, 1860-1942 823
Signac, 1863-1935 716
Signorelli, vers 1445-1523 174
Sisley, 1839-1899 . . . . . 628, 637, 644
Snyders, 1579-1657 . . . . . 362, 407
Soest (von), actif 1394-1422 52
Soulages, *1919 957
Sourikov, 1848-1916 . . . . . 663, 686
Soutine, 1893-1943 . . . . . 855, 866
Spencer, 1891-1959 887
Spitzweg, 1808-1885 . . . . . 566, 573, 607, 620
Staël (de), 1914-1955 . . . . . 940, 943
Steen, 1626-1679 . . . . . 390, 392
Steenwyck, 1612-après 1656 354
Stella, *1936 . . . . . 975, 1000
Stella, 1596-1657 410
Still, 1904-1980 917
Strigel, vers 1460-1528 202
Strozzi, 1581-1644 302
Stuart, 1755-1828 512
Stubbs, 1724-1806 478
Stuck (von), 1863-1928 . . . . . 728, 750
Sutherland, 1903-1980 924

T

Tamayo, 1899-1991 908
Tanguy, 1900-1955 865
Tàpies, *1923 979
Tatlin, 1885-1953 781
Teniers Le Jeune, 1610-1690 365
Ter Borch Le Jeune, 1617-1681 . . . . . 382, 404
Ter Brugghen, 1588-1629 320
Thoma, 1839-1924 699
Thomson, 1877-1917 840
Tiepolo, 1696-1770 . . . . . 428, 430, 446, 457
Tintoret, 1518-1594 . . . . . 256, 265, 270
Tischbein, 1751-1829 504
Tissot, 1836-1902 619
Titien, 1490-1576 . . . . . 198, 204, 214, 243, 254, 258
Tobey, 1890-1976 950
Tommasso da Modena, vers 1325-1379 44
Toorop, 1858-1928 720
Toque, 1696-1772 463
Toulouse-Lautrec, 1864-1901 . . . . . 702, 710, 717, 718, 722
Traini, actif 1321-1363 24
Traversi, vers 1722-1770 . . . . . 450, 454
Troger, 1698-1762 449
Tura, vers 1431-1495 97
Turner, 1775-1851 . . . . . 532, 541, 570, 571, 574, 575

U

Uccello, 1397-1475 73
Utrillo, 1883-1955 . . . . . 815, 852

V

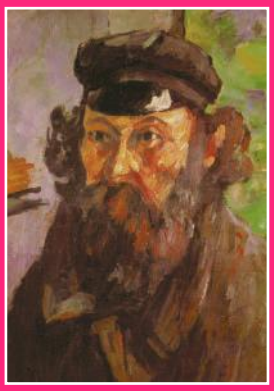
Valadon, 1865-1938 774
Valenciennes, 1750-1819 516
Vallotton, 1865-1925 767
Van de Cappelle, 1626-1679 364
Van de Velde Le Jeune, 1633-1707 399
Van der Goes, vers 1440-1482 . . . . . 116, 131
Van der Weyden, 1399-1464 . . . . . 70, 78, 84, 96
Van Dongen, 1877-1968 . . . . . 761, 771
Van Dyck, 1599-1641 . . . . . 310, 311, 315, 332
Van Eyck, vers 1390-1441 . . . . . 63, 66, 67, 68
Van Gogh, 1853-1890 . . . . . 690, 691, 692, 695, 703, 708
Van Goyen, 1596-1656 334
Van Heemskerck, 1498-1574 236
Van Leyden, 1494-1533 229
Van Mieris, 1635-1681 401
Van Orley, 1491/92-1542 207
Van Ostade, 1610-1685 391
Van Reymerswaele, 1493-1567 249
Van Ruisdael, 1628-1682 . . . . . 369, 370, 371
Van Rysselberghe, 1862-1926 748
Van Scorel, 1495-1562 235
Van Velde, 1895-1981 988
Van Wittel, vers 1653-1736 409
Vanloo, 1705-1765 . . . . . 458, 460
Vasarely, 1908-1997 994
Vecchio, 1480-1528 211
Velázquez, 1599-1660 . . . . . 300, 319, 325, 358, 366
Veneto, vers 1502-1555 173
Veneziano, 1410-1461 . . . . . 81, 105
Vermeer, 1632-1675 . . . . . 380, 383, 384, 394, 395
Vernet, 1714-1789 . . . . . 461, 462
Véronèse, 1528-1588 . . . . . 264, 269, 274, 283
Verrocchio (del), vers 1435-1488 115
Verspronck, 1606-1662 346
Vieira da Silva, 1908-1992 930
Vien, 1716-1809 471
Vigée-Lebrun, 1755-1842 . . . . . 507, 509, 526
Vlaminck (de), 1876-1958 . . . . . 752, 760
Vouet, 1590-1649 . . . . . 323, 324
Vroubel, 1856-1910 685
Vuillard, 1868-1940 733

W

Warhol, 1928-1987 . . . . . 974, 976, 983, 985, 999
Watteau, 1684-1721 . . . . . 417, 419, 424, 425
Wesselmann, 1931-2004 993
West, 1738-1820 . . . . . 480, 485
Whistler, 1834-1903 . . . . . 612, 633, 634
Wilkie, 1785-1841 549
Witte (de), 1616-1691 375
Witz, vers 1400-1445 79
Wols, 1913-1951, ... 921
Wood, 1891-1942 879
Wright, 1734-1797 477
Wyeth, *1917 927

Z

Zurbarán (de), 1598-1664 . . . . . 322, 345



1000 Chefs-d'œuvre de la peinture réunit les œuvres incontournables de l'art occidental, à voir au moins une fois dans sa vie. A travers ces trésors culturels, c'est toute l'histoire de l'art qui se dessine au fil des pages.

Unanimement reconnues, ces peintures sont accompagnées de légendes détaillées et replacées dans leur contexte historique. De nombreux commentaires et biographies complètent ce passionnant ouvrage, guide absolu de l'amateur d'art.

Référence artistique, culturelle et éducative, ce livre vous invite à la visite des grands musées qui abritent ces chefs-d'œuvre.