



La Peinture française

Page 4 :

Jeunes Filles au bord de la mer

Pierre Puvis de Chavannes, 1879

Huile sur toile, 205 x 154,3 cm,

Musée d'Orsay, Paris

Mise en page :

Baseline Co Ltd

127-129A Nguyen Hue

Fiditourist 3^e étage

District 1, Hồ Chí Minh Ville, Vietnam

© Parkstone Press International, New York, USA

© Confidential Concepts, worldwide, USA

© Balthasar Balthus Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© Pierre Bonnard Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© Georges Braque Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© Bernard Buffet Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© Maurice Denis Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© André Derain 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

© Jean-Louis Forain 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

© Albert Marquet Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© Henri Matisse, Les Héritiers Matisse, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© Francis Picabia Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© Georges Rouault Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© Paul Signac Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

© Edouard Vuillard Estate, Artists Rights Society, New York, USA / ADAGP, Paris

Tous droits réservés

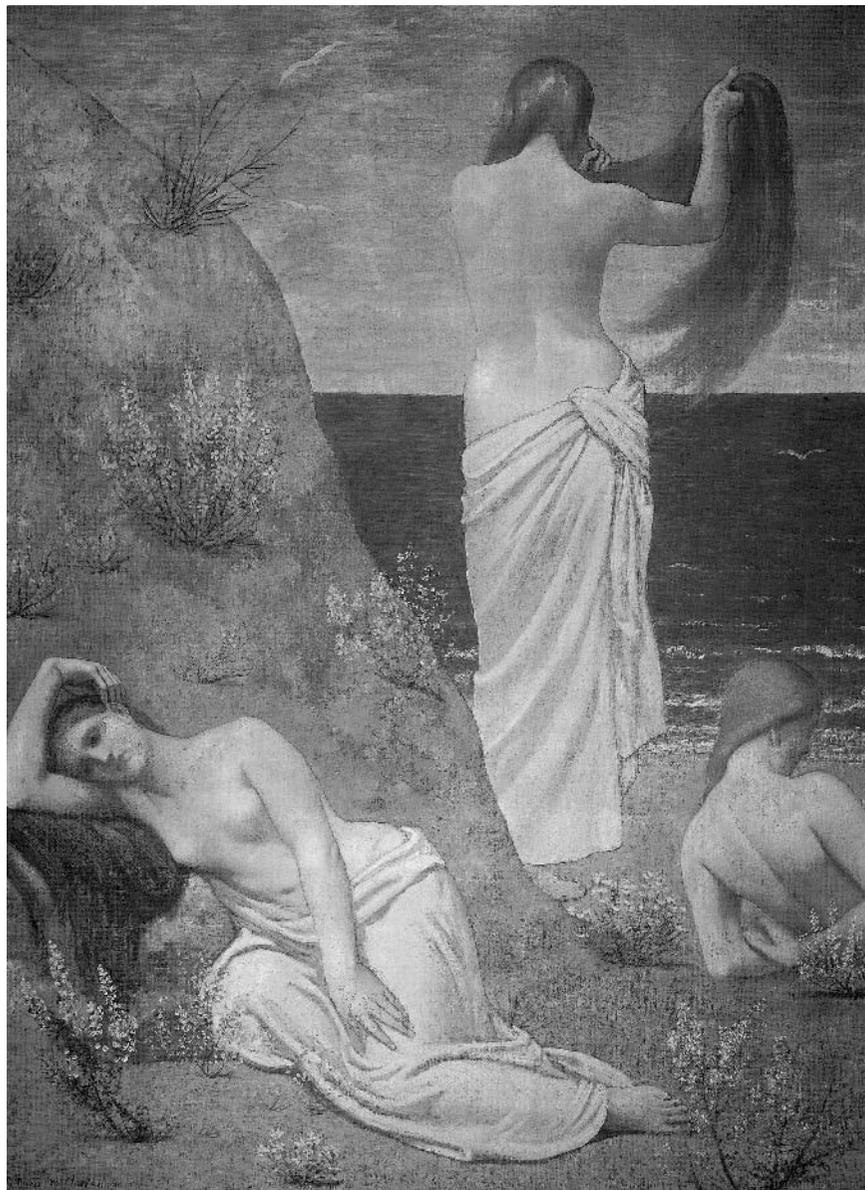
Sauf mention contraire, le copyright des œuvres reproduites se trouve chez les photographes qui en sont les auteurs.

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.

ISBN : 978-1-78042-127-8

« Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. »

— Eugène Delacroix



Sommaire

Sous le signe de la foi	8
Mythologie et littérature	28
Faits historiques	52
Batailles	74
Visages et caractères	88
La vie quotidienne	108
Scènes galantes et vie mondaine	128
Intérieurs	146
Représentation de la nature	158
Langage des objets	182
Peintures animalières	204
Exotisme	214
Nu	226
Allégories	240
Index des artistes représentés	248

Paul Gauguin

Degas

P. CEZANNE

E Pissarro

Bonnard Claude Monet

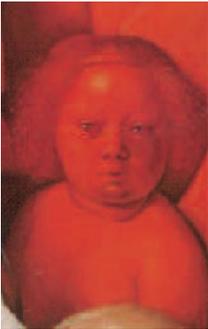
manet

Henri Matisse

Zancret.

Girodet

Frajoñard



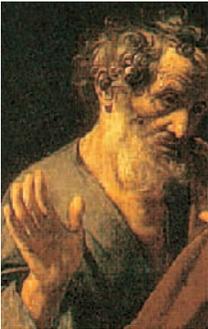
Sous le Signe de la foi

Il y a une certaine logique dans le fait que les plus anciennes peintures françaises sont disséminées dans le monde. Une longue « pause » ne prit fin qu'au début du XVII^e siècle. Les grandes compositions solidement construites et puissamment modelées du caravagiste Valentin de Boulogne ouvrent une large perspective sur le siècle que le génie français devait à nouveau glorifier. Tout comme le Caravage, Valentin fut enclin à traiter les sujets de l'histoire sainte d'une manière naturaliste très spécifique, comme s'il voulait convaincre le spectateur de l'authenticité de l'événement.

La Mère à l'Enfant entourée d'anges

Jean Fouquet, vers 1450
Huile sur panneau de bois, 91 x 81 cm
Royal Museum of Fine Arts, Antwerpen





Evidemment, ce naturalisme riche en puissants contrastes d'ombre et de lumière est de la pure rhétorique, et par ce fait il se diffère totalement des tendances analogues plus récentes (notamment dans la peinture du XIX^e siècle). Bien sûr, la lutte entre l'ombre et la lumière, que l'on trouve dans *Le Reniement de saint Pierre* (Musée Pouchkine, Moscou, p.10) est bien plus qu'un impressionnant procédé de modelé pictural. Ajouté à l'éloquence des gestes, le clair-obscur sert à mettre à jour le sens profond du sujet : l'ombre et la lumière s'y opposent, comme dans l'âme de l'apôtre sa crainte de Dieu lutte avec sa Foi.

Le Reniement de saint Pierre

Valentin de Boulogne, début du XVII^e
Huile sur toile, 119 x 172 cm
Musée Pouchkine, Moscou





Le Normand Nicolas Poussin devait devenir le véritable représentant du génie artistique français. Le chemin qu'il parcourut pour parvenir au sommet de la création fut difficile, mais devant lui s'effacent les noms les plus illustres de son temps, ceux de Simon Vouet et de Philippe de Champaigne, aussi bien que ceux de Sébastien Bourdon, Eustache Le Sueur et Charles Le Brun. Doué d'une extraordinaire faculté de perception lui permettant d'enrichir son expérience, Poussin réussit à dompter toutes les influences qu'il subit.

La Crucifixion

Charles Lebrun, 1637
Huile sur toile, 52 x 41 cm
Musée Pouchkine, Moscou





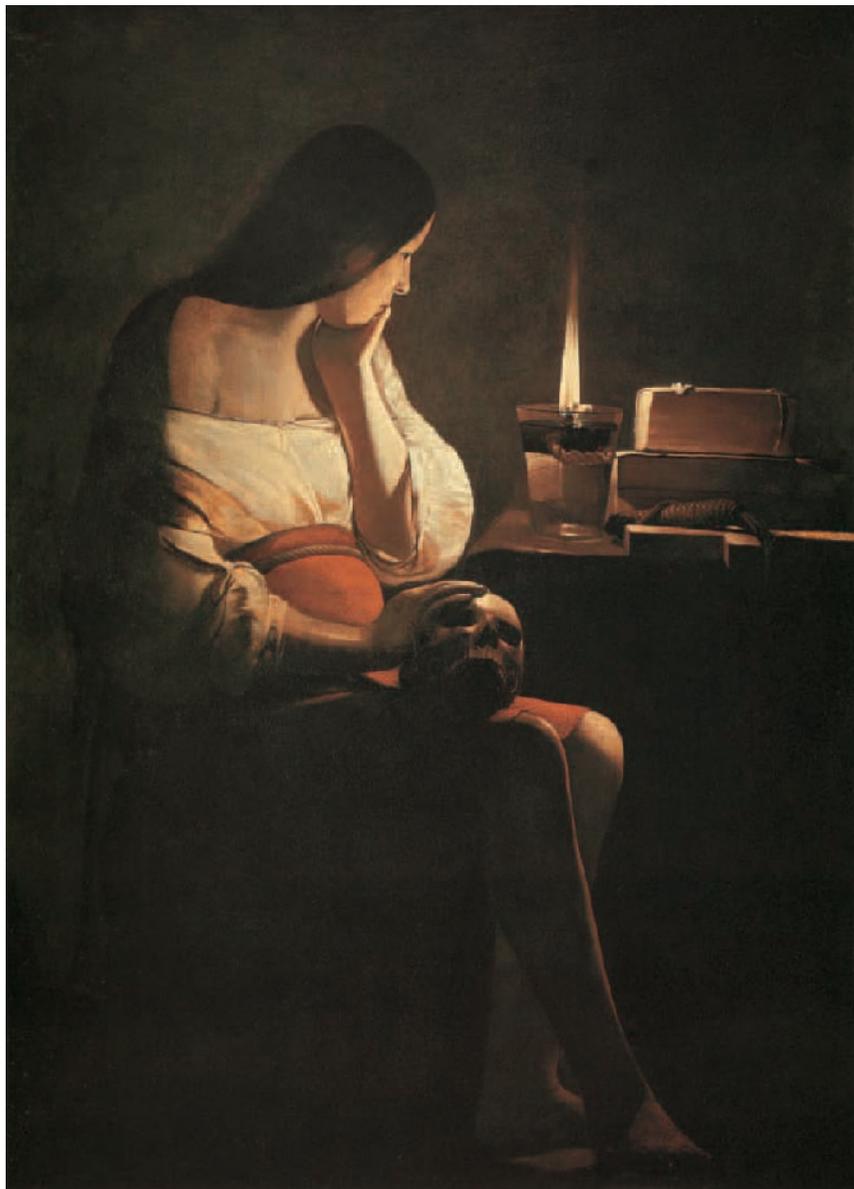
Mais quand le peintre affirmait qu'il n'avait rien négligé dans son cheminement vers la perfection, ses paroles doivent être comprises au premier degré. Les Ecritures furent l'une des principales sources où puisa Poussin. Ressuscitant les scènes de l'Ancien Testament et de l'histoire chrétienne, il sut leur communiquer un esprit authentiquement idéal et, sous son pinceau, ces scènes respirent la grandeur et la noblesse. Dans ce sens, Poussin, mieux que quiconque, sut comprendre, apprécier et assimiler les réalisations de l'art antique.

La Madeleine à la veilleuse

Georges de la Tour, vers 1640-1645

Huile sur toile, 128 x 94 cm

Musée du Louvre, Paris





Sur son chemin vers le style « noble », Poussin franchit plusieurs étapes. On est souvent enclin à sous-estimer son chef-d'œuvre tardif, *La Sainte Famille en Egypte* (p.17), 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 représentée par Poussin.

La Sainte Famille en Egypte

Nicolas Poussin, 1655-1657
Huile sur toile, 105 x 145 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





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 ses personnages sont 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 assujéti à l'harmonie.

La Mère Catherine-Agnès Arnauld (1593 - 1671) et la
sœur Catherine de Sainte Suzanne Champaigne
(1636 - 1686), fille de l'artiste, dit ex-voto de 1662

Philippe de Champaigne, 1662
Huile sur toile, 165 x 229 cm
Musée du Louvre, Paris





Parmi les disciples de Poussin, nous comptons des peintres très différents. Le plus fidèle d'entre eux fut Sébastien Bourdon, qui fit preuve d'un tel mimétisme, qu'il semble parfois se couler dans l'esprit de Poussin. La peinture française du XVIII^e siècle trahit la suprématie des liens franco-flamands sur les liens franco-italiens (bien que la vieille école vénitienne continuât à exercer son charme). En l'occurrence, on peut affirmer que le sensua-lisme l'a emporté sur le rationalisme.

La Descente de Croix

Jean Jouvenet, 1697
Huile sur toile, 424 x 312 cm
Musée du Louvre, Paris





En ce qui concerne le genre religieux, nous devons mettre en relief deux traits caractéristiques. Premièrement, les concessions faites au principe intime et sensuel modifièrent sensiblement le langage stylistique du genre. Deuxièmement, les sujets, marques de sensualisme et d'érotisme, acquièrent une importance particulière dans le répertoire traditionnel du genre. L'évolution des genres illustre très bien les changements du climat spirituel de la société. A mesure que s'affaiblit la force de consolidation de la religion, l'art perd la capacité d'y puiser son inspiration.

Saint Bruno donne l'habit à plusieurs novices

Eustache Le Sueur, 1645-1648
Huile sur toile, 193 x 130 cm
Musée du Louvre, Paris





Même une éclatante individualité créatrice mue par un profond sentiment religieux et manifestant le besoin de l'exprimer dans le langage pictural et plastique, est incapable d'arrêter le cours de l'Histoire. Le XIX^e siècle montra le déclin du genre religieux, ce qui se traduisit par la perte de son intégrité stylistique : le genre perdit la face. Les sujets tirés des Ecritures sont alors traités de différentes façons : des variantes du classicisme dégradé jusqu'au naturalisme le plus terre à terre. Il est clair que cette diversité est un signe de décadence : il semble que tout cela sonne faux.

Marthe et Marie

Maurice Denis, 1896

Huile sur toile, 77 x 116 cm

Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Le ton est tantôt académiquement froid, tantôt policé ou vulgaire. Le genre a épuisé ses forces et ses vertus exaltantes : il est tombé dans l'imitation des autres genres. Jean-Auguste Dominique Ingres — ce grand peintre archaisant, qui refusa obstinément d'appartenir à son siècle — créa des madones pleines de cette noblesse de la « vieille peinture ». A la fin du siècle, Maurice Denis, fidèle à la tradition, fervent catholique et théoricien de l'art religieux, s'efforça de faire revivre les vertus oubliées du genre (*Marthe et Marie*, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg), mais ses principales réussites dans ce domaine appartiennent à notre siècle.

La Sainte Face

Georges Rouault, 1933

Huile et gouache sur papier marouflé sur toile
91 x 65 cm. Musée National d'Art Moderne
Centre Georges Pompidou, Paris



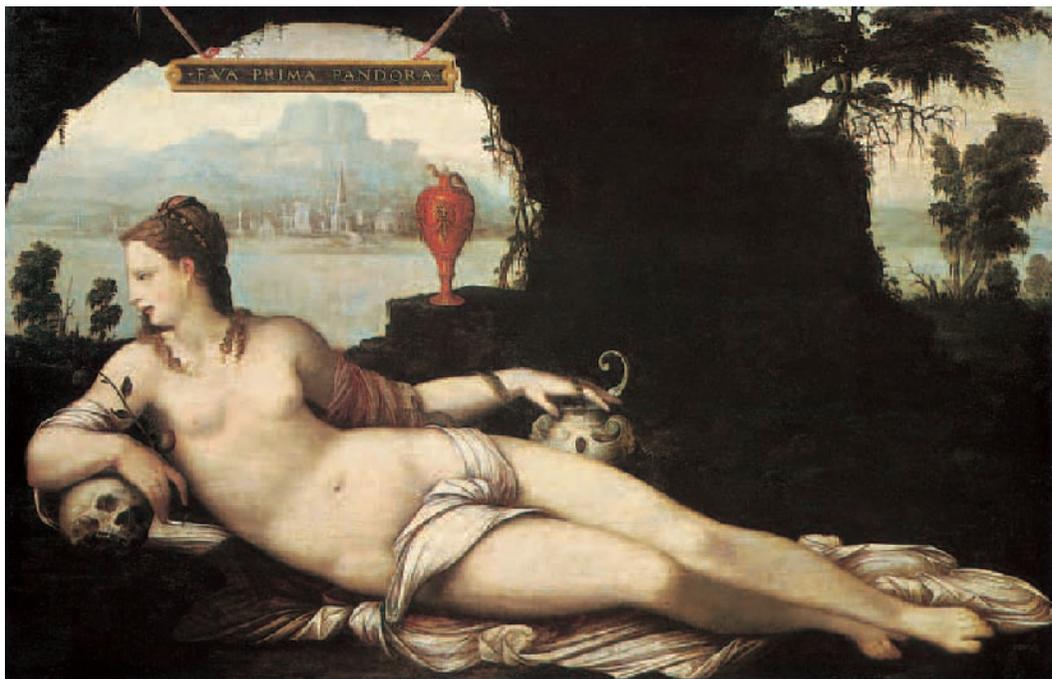


Mythologie et littérature

Les catégories de sujet et de genre sont étroitement liées l'une à l'autre, la tradition voulant que l'appel à telle ou telle source, forme des types particuliers du langage artistique. La peinture française tira largement parti de la fertile imagination mythologique des anciens et de la littérature qu'elle engendra. La littérature servit de principal moyen de transmission de la tradition mythologique antique. Trois auteurs jouèrent un rôle capital : Homère, Virgile et Ovide.

Eva Prima Pandora

Jean Cousin le Père, vers 1550
Huile sur panneau de bois, 97 x 150 cm
Musée du Louvre, Paris

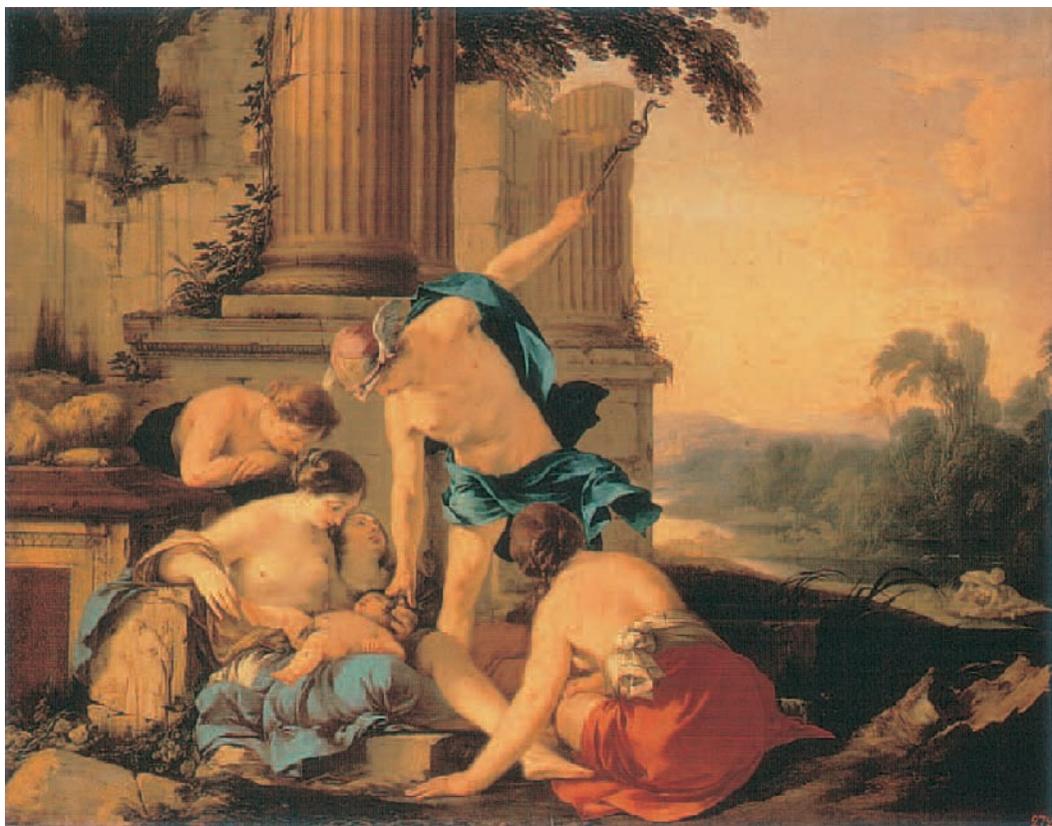




En fait, la peinture mythologique s'inspira principalement d'eux. Si ces trois auteurs jouirent d'une popularité relativement égale, les peintres accordèrent une attention plus soutenue à l'une de ces sources : *Les Métamorphoses* d'Ovide qui reçurent le nom de « Bible des peintres ». La raison de ce choix est mise en lumière par S. Averintsev : « L'attitude ovidienne à l'égard du mythe, qui exerça une influence globale sur la littérature et sur l'art européen des temps nouveaux — depuis la Renaissance jusqu'aux classiques du XIX^e siècle —, est en elle-même un curieux phénomène spirituel.

Mercure amenant Bacchus aux Nymphes

Laurent de La Hyre, 1638
Huile sur toile, 112,5 x 135 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Il faut souligner l'importance que revêt le jeu parfaitement conscient avec des motifs connus, « donnés » à l'avance et ordonnés en un système sémiotique unifié : Ovide s'applique à soumettre à un nivellement esthétique les différentes couches de la mythologie grecque et romaine afin d'obtenir une homogénéité complète. Si, à l'égard de chaque motif pris séparément, il est permis de montrer toute l'ironie et la frivolité que l'on veut (attendu que la mythologie est dispensée de toute édification), le système est reconnu dans son ensemble comme étant esthétiquement « noble ».

Bacchus et Ariadne sur l'île de Naxos

Charles Antoine Coyseux, 1693
Huile sur plaque de cuivre, 44 x 58 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Cette combinaison de désinvolture et de piété conventionnelle convenait on ne peut mieux à la structure sociologique de l'humanisme bourgeois : dès la Renaissance tardive, on créa, sur la base de ce matériel, un système homogène « noble ». Même dans la littérature religieuse de cette époque, les notions chrétiennes se transposent aisément dans le système figuratif de la mythologie païenne qui, dans ce cas, fait fonction de langage formalisé au degré extrême... » En l'occurrence, la tradition française ne fait pas exception.

Romulus et Rémus

Charles de Lafosse, après 1700
Huile sur toile, 45 x 55 cm
Musée Pouchkine, Moscou





La peinture française eut d'Ovide une nombreuse descendance et, qui plus est, elle hérita d'une attitude ovidienne à l'égard du mythe. Nicolas Poussin et Claude Lorrain — les fondateurs du classicisme français — s'inspirèrent d'Ovide, y puisant comme à une source « noble » ; non pas en raison de leur connaissance du latin ou d'une quelconque éducation livresque (en ce qui concerne Lorrain, l'une et l'autre sont pratiquement exclues), mais parce que toute l'atmosphère culturelle de l'époque était imprégnée de cet esprit ovidien qui donna sa bénédiction à la nouvelle union entre la poésie et la peinture.

Europe sur le taureau

François Lemoyne, 1725
Huile sur toile, 72 x 60 cm
Musée Pouchkine, Moscou



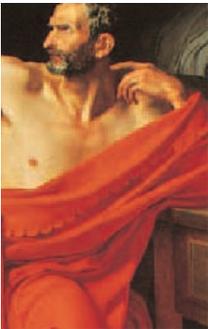


Le principe exprimé par la formule d'un autre classique romain, « *ut pictura poesis* » (Horace), était devenu une exhortation : « Que la peinture soit poésie ! » La peinture trouva dans *Les Métamorphoses* un texte universel, la source d'une mythologie esthétique secondaire, susceptible de donner naissance à d'extraordinaires métamorphoses de cette même peinture. Le paradoxe résidait dans le fait qu'en s'adressant à ce texte, des peintres différents y trouvaient des virtualités d'incarnations figuratives totalement personnelles.

Europe sur le taureau

Charles Joseph Natoire, 1731
Huile sur toile, 262 x 294 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Nicolas Poussin, Simon Vouet, Laurent de La Hyre, Claude Lorrain, Charles Joseph Natoire, Carle Van Loo, François Boucher lui sont particulièrement redevables. Certes, il ne s'agit pas seulement d'emprunts faits aux textes d'Ovide : les clichés mythologiques figurent dans des tableaux inspirés par des sources littéraires plus tardives. La mythologie et la littérature romaines conservèrent leur influence pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le système figuratif qui germa dans le sol mythologique trouva une expression esthétique et plastique dans l'art antique sanctifié par le classicisme européen.

Marius prisonnier à Minturnes

Germain-Jean Drouais, 1786
Huile sur toile, 271 x 365 cm
Musée du Louvre, Paris





De cette manière, s'adresser à la mythologie signifiait revenir aux sources de l'art, à ses premiers modèles. Le pèlerinage des artistes européens en Italie devint chose ordinaire. C'est à cette source que l'on emprunta le culte du nu, qui constitue un ensemble thématique particulier (voire un genre) de la peinture française. La conception philosophique et poétique de la mythologie des anciens fut remplacée par une attirance pour les plaisirs des sens : il est vrai que les anciens leur en avaient donné l'exemple.

Mademoiselle Lange en Danaé

Anne-Louis Girodet, 1799
Huile sur toile, 60,3 x 48,6 cm
Minneapolis Institute of Arts
Minneapolis, Minnesota





Dans des centaines, voire même des milliers de tableaux, dont les héros nominaux sont les éternels personnages mythologiques tels que Vénus, Mars, Adonis, Bacchus, Diane, Actéon, Jupiter, Europe, Apollon, Daphné, Ariane, Psyché, les nymphes, les satyres et les bacchantes, l'intention reste toujours la même : montrer l'amour comme un plaisir des sens. En fait, ce fut une nouvelle victoire du sensualisme. Transformer la nudité et le corps féminin en un régal pour les yeux et une source de sensations intimes, telle fut l'ambition de la peinture française au XVIII^e siècle.

Morphée et Iris

Pierre-Narcisse Guérin, 1811
Huile sur toile, 251 x 178 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Dans les domaines littéraire et mythologique, la peinture française du XIX^e siècle a subi la même évolution que dans le domaine religieux. Les liens consolidant l'ensemble du sujet et du genre s'affaiblirent et le genre déclina. L'illusionnisme académique de Guérin (*Morphée et Iris*, Musée de l'Ermitage (p.45) *Aurore et Céphale*, Musée Pouchkine) fut incapable d'insuffler la vie à des formes parfaites et idéales ; corps, draperies, nuages, fleurs, la couleur elle-même, tout semble fait en cire froide et colorée. La restauration du lien disparu fut accomplie au XX^e siècle sur des bases totalement nouvelles.

La Naissance de Vénus

Alexandre Cabanel, 1863
Huile sur toile, 130 x 225 cm
Musée d'Orsay, Paris





Les tendances archaïsantes et mythologisantes de la peinture au début du siècle sont liées à l'intérêt que montrèrent tous les arts pour les premières sources (plus profondes et pures que la Renaissance). Un pas décisif vers la rénovation de tout le système des moyens figuratifs fut accompli par le fauvisme et le cubisme. Le terme définissant le groupe que dirigea Henri Matisse est particulièrement éloquent. Désireux de restituer à la couleur sa vigueur expressive d'origine, les fauves voulaient refaire l'histoire de la peinture. De là cette combinaison, à première vue paradoxale, d'éléments novateurs et d'archaïsmes.

Orpheus

Gustave Moreau, 1865
Huile sur toile, 154,3 x 99,7 cm
Musée d'Orsay, Paris





De là, cette exhortation plus d'une fois prononcée par les Fauves : « être des enfants ». Dans ce contexte, la tradition antilittéraire s'associait à l'entière liberté d'expression. En fait, la peinture créait son propre mythe. Ainsi, les anciennes limites séparant les genres furent effacées et le monde de la peinture subit une transformation fondamentale. La peinture était revenue au langage des images qui avait précédé celui des mots et, dans ce sens, elle redonna vie à l'esprit de la mythogenèse.

Artemis

Marie Laurencin, vers 1908
Huile sur toile monté sur carton
35,5 x 27 cm. Musée de l'Ermitage
Saint-Pétersbourg





Faits historiques

A l'origine, le genre historique se présentait comme un tout complexe où l'on retrouve les sujets des Ecritures, de l'histoire antique, des légendes et des mythes. L'actualité historique n'entrait que fort rarement dans cet ensemble. Ce fut sous cet aspect que le genre historique domina longtemps sur les autres. Par ailleurs, il jouissait du soutien de l'Académie. En fait, on pouvait parfaitement mettre un signe d'égalité entre les catégories de genres « historiques » et « nobles ».

Le Suicide de Cléopâtre

Claude Vignon, non daté
Huile sur toile, 95 x 81 cm
Musée des Beaux-Arts, Rennes





Cet état de choses était fondé sur la tradition de la Renaissance, dont hérita le jeune classicisme et que l'académisme réglementa. Les peintres français jouèrent dans ce processus un rôle prédominant. En ce qui concerne l'Histoire elle-même et son incarnation dans la peinture française, il faut se souvenir des racines profondes où se trouvaient étroitement liées l'histoire ancienne de la nation et la culture de la Rome antique. Le trait général et prépondérant de la peinture d'histoire au XVII^e siècle est évidemment la constante référence aux sources de l'Antiquité gréco-romaine.

Délibération à l'Hôtel de Ville de Paris au sujet de
l'emplacement de la statue de Louis XIV

Nicolas de Largillière, 1689
Huile sur toile, 68 x 101 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg





Poussin, Bourdon, Le Sueur, Mignard et les autres peintres français cherchèrent leurs thèmes dans les textes d'Hérodote, Plutarque, Tite Live et Suétone. La fonction de mémoire du genre va ainsi de pair avec la fonction didactique. Jusqu'à ce qu'elle fût distinguée comme un genre à part, la peinture de bataille se présenta comme un aspect particulier du genre historique. En l'occurrence, il ne faut pas confondre la représentation d'un fait militaire concret et celle d'un événement fictif. Il arrive cependant que le genre historique se rapproche du portrait d'apparat.

La Messe de saint Basile

Pierre Subleyras, 1743-1747
Huile sur toile, 133,5 x 80 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Telle est la composition de Nicolas de Largillière, *Délibération à l'hôtel de ville de Paris au sujet de l'emplacement de la statue de Louis XIV* (p.55) (esquisse du tableau réalisé en 1687 pour une des salles de la mairie de Paris et qui périt un siècle plus tard dans un incendie, Musée de l'Ermitage). L'apprentissage que Largillière fit en Flandre dans sa jeunesse se manifesta dans l'extraordinaire maîtrise qu'il démontra dans le rendu des factures (surtout des étoffes), tandis que les leçons qu'il reçut à l'école londonienne de Peter Lely,

La Mort de Du Guesclin

Nicolas-Guy Brenet, 1777
Huile sur toile, 383 x 264 cm
Musée National du Château, Versailles



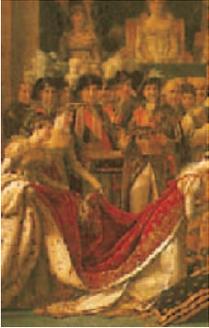


auteur de nombreux portraits de la famille royale d'Angleterre, confèrent au style de Largillière le faste et l'éclat tant appréciés par ses contemporains. La tradition, qui voulait que l'on traite les sujets d'histoire ancienne d'une manière « mythologique », fut longtemps respectée, à tel point qu'il est parfois difficile de distinguer l'histoire proprement dite de la mythologie. Par ailleurs, nous retrouvons ici l'ancienne unité des trois composantes du genre : la religion, la mythologie et l'histoire.

Napoléon Bonaparte sur le Pont d'Arcole

Antoine-Jean Gros, 1796
Huile sur toile, 134 x 104 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Au cours du XVIII^e siècle, « siècle galant » par excellence, le genre historique subit certaines pertes. Ses frontières se firent floues, son statut devint problématique : la peinture historique se laissa aisément influencer par les autres genres. Le cas est tout autre lorsque nous considérons *La Bataille de Lesnaya* (p.81) peinte par Nattier (Musée de l'Ermitage). Le nom du commanditaire — Pierre le Grand —, dont Nattier peignit le portrait en 1717, de même que l'événement représenté, ne laissent aucun doute sur le genre auquel appartient ce tableau.

Sacre de l'Empereur Napoléon I^{er} et couronnement
de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale
Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804

Jacques-Louis David, 1806-1807
Huile sur toile, 621 x 979 cm
Musée du Louvre, Paris





Mais pour ce qui est de la création artistique en tant que telle, la comparaison avec Watteau ne serait pas au profit de Nattier. Pendant les années de la Révolution, le genre historique connut un nouvel essor et son évolution fut lié au nom de Napoléon. A présent, les artistes puisent leur inspiration dans l'Histoire qui se déroule sous leurs yeux. Avec cela, le recours à l'histoire antique est dicté par la position civique de l'artiste. Le genre se remplit d'un nouveau contenu.

Le Radeau de la Méduse

Théodore Géricault, 1818
Huile sur toile, 491 x 716 cm
Musée du Louvre, Paris





Antoine-Jean Gros, élève de David, peint un tableau consacré à des héros de l'actualité dont la témérité remplit d'admiration patriotique les cœurs des Français : *Napoléon Bonaparte sur le Pont d'Arcole* (p.61) (le Musée de l'Ermitage en possède une réplique). L'actualité de ce témoignage artistique et la fraîcheur du langage pictural confèrent à cette toile d'Antoine-Jean Gros toutes les caractéristiques de l'école romantique française. Telle fut la nouvelle incarnation du genre historique.

Les Romains de la Décadence

Thomas Couture, 1847
Huile sur toile, 472 x 772 cm
Musée d'Orsay, Paris



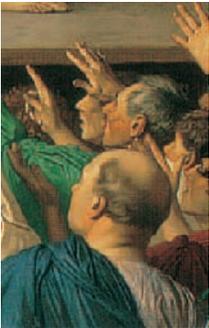
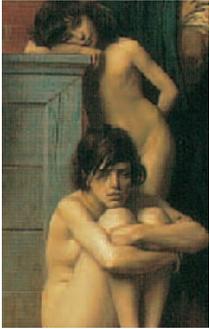


La peinture historique française du XIX^e siècle exploita des sujets très variés. Avant tout, il s'agit de toiles incarnant la gloire des armées françaises, de scènes représentant les campagnes napoléoniennes, les victoires et les calamités de la guerre. Les heurts historiques éprouvés par la France incitèrent les artistes à chercher des analogies dans le passé héroïque du pays. Il faut retenir la précision avec laquelle les artistes indiquent les lieux et les dates des événements : c'est un trait caractéristique de l'historicisme du XIX^e siècle. Mais on mentionnera un autre trait bien plus important : la mort, dénominateur commun à la plupart des sujets historiques.

Cromwell au cercueil de Charles I

Hyppolite (Paul) Delaroche, 1849
Huile sur toile, 226 x 291 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

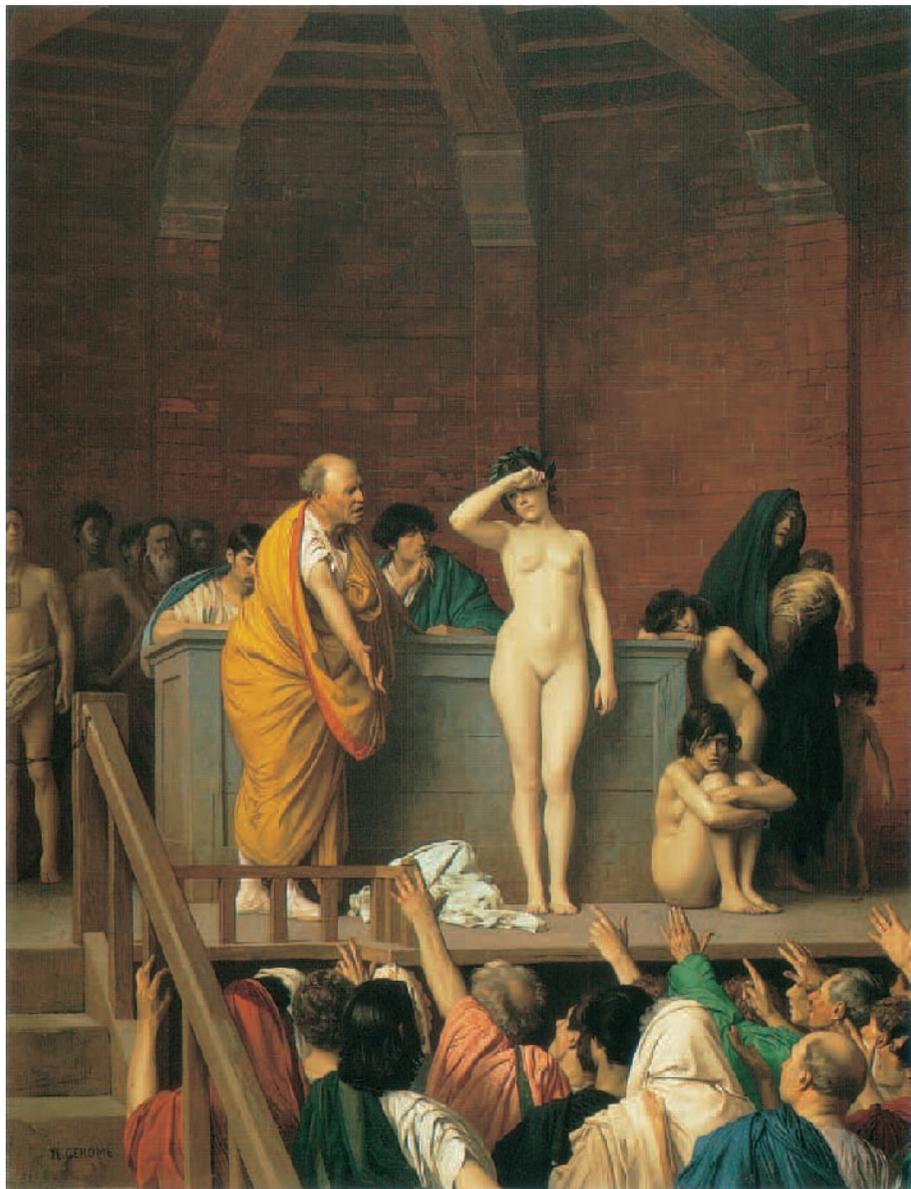




Toutes les sortes de morts y figurent : mort héroïque, tragique, digne, sacrifice de soi, mort sur le champ de bataille, mort reçue de la main d'un tyran, d'un scélérat ou d'un rival, la mort d'un empereur, d'un chef militaire, d'un guerrier, d'un simple citoyen, d'un artiste... Cette éloquente suite pourrait être prolongée. On a l'impression que l'histoire saturée de péripéties tragiques incita les artistes à prendre conscience de la destinée de l'art lui-même, de la vie et de la mort de ses plus illustres représentants, aussi bien dans le présent que dans le passé.

Achat d'une esclave

Jean-Léon Gérôme, 1884
Huile sur toile, 92 x 74 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Malgré la diversité des manières, on devine facilement ce qui unit ces artistes : l'intention de reconstruire la vie et les mœurs du passé national. Le caractère illustratif est le trait prédominant de la peinture d'histoire au XIX^e siècle. Dans une certaine mesure, cela s'explique par l'esprit même du siècle où l'historicisme acquit des droits de seigneur. Aussi, le désir d'être exact du point de vue historique et ethnographique rejetait au second plan les lois de la création artistique. Mais la réaction ne se fit pas attendre et elle ne fut pas au profit du genre historique.

Le 14 juillet au Havre

Albert Marquet, 1906
Huile sur toile, 81 x 65 cm
Musée Léon Alègre, Bagnols-sur-Cèze





Batailles

La peinture de bataille est directement issue de la peinture d'histoire, mais obtint très vite le statut de genre autonome. Autonomie relative, cela va de soi, et il est parfois malaisé de tracer une limite nette entre un tableau d'histoire et une scène de bataille. D'autre part, les batailles foisonnent dans la peinture mythologique et littéraire. L'art du XVII^e siècle donna d'excellents échantillons du genre : les remarquables feuilles de Jacques Callot, tragiques et émouvantes, montrant batailles, sièges et misères de la vie militaire.

La Bataille de Fontaine-Française

Amboise Dubois, début du XVII^e siècle

Huile sur toile, 90 x 113 cm

Musée d'Art d'Europe de l'ouest et d'art oriental
Odessa





Malheureusement, la peinture de cette époque ne connut rien de pareil. Jacques Courtois (dit Giacomo Cortese le Bourguignon), contemporain de Callot et de Poussin, également fixé à Rome (où il travailla jusqu'à la fin de ses jours), se consacra principalement à la peinture de bataille. Ce peintre fécond possédait une main habile et obtint un certain succès dans la représentation de combats de cavalerie qui finirent par se ressembler. Courtois choisit le moment le plus spectaculaire du combat : les adversaires se renversent, les coups de feu éclatent, la fumée tourbillonne, les chevaux sont éperdus, les lames étincellent.

Combat entre la cavalerie française et espagnole

Jacques Courtois (dit le Bourguignon)
milieu du XVII^e siècle
Huile sur toile, 25 x 52 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Les lieux communs de ce lexique sont parfaitement conformes aux procédés réitérés de Courtois. Dans les scènes de bataille du XVII^e siècle, le côté spectaculaire de la guerre prédomine très nettement. Même si le tableau souligne la brutalité, la douleur et la mort du théâtre des opérations, le spectateur en reste éloigné par suite du caractère conventionnel de la composition. Cette manière de voir ce qui se passe sur le champ de bataille est celle du chef des armées, le « metteur en scène » du spectacle militaire.

Bataille au moulin

Joseph Parrocel, fin XVII^e siècle

Huile sur toile, 38 x 63 cm

Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Le caractère représentatif et contemplatif de la vieille tradition de la peinture de bataille est exprimé dans ces quelques lignes de Mandelstam : « Le raisin, telle une bataille ancienne, vit là où se battent des cavaliers aux cheveux crépus dans un ordre touffu. » Quand Watteau exploitait le thème, il conservait l'ancien principe de composition et mettait une certaine distance entre lui (et le spectateur) et l'action représentée. Dans les petits tableaux de Watteau, on devine l'influence de la tradition flamande ;

La Bataille de Lesnaya

Jean-Marc Nattier, 1717
Huile sur toile, 90 x 112 cm
Musée Pouchkine, Moscou





de ce fait, ce ne sont pas les batailles qui constituent le sujet, mais ce qui se passe « derrière les coulisses » du théâtre militaire, là où les acteurs ne sont pas contraints par le rôle qu'ils doivent jouer sur la scène. Mais tout en accentuant les aspects prosaïques du genre, Watteau garde une attitude contemplative : il regarde de loin et de haut les héros anonymes des combats passés et futurs. Par le sens du rythme et la délicatesse du coloris, ses tableaux sont supérieurs à ce que firent ses prédécesseurs (quoique cela ne soit pas un phénomène typique du genre et qu'il serait ridicule de qualifier Watteau de « batailliste »),

La Bataille de Poltava

Pierre-Denis Martin, vers 1730

Huile sur toile, 100 x 196 cm

Musée du Palais Catherine, Pouchkine





jusqu'à l'époque napoléonienne, à partir de laquelle le tableau de bataille acquit une popularité particulière. En effet, des nations entières furent entraînées dans les remous de l'Histoire et l'attention du monde fut pour longtemps concentrée sur la France. Gros, Carle et Horace Vernet, Bellange, Beaume, Ladurner, Raffet, Langlois, Berne-Bellecour, Neuville, Détaillé, tous ces peintres, grands ou secondaires, connus ou oubliés, exploitèrent la thématique militaire, adaptant le genre à leurs goûts et leur manière de peindre.

Le 28 Juillet.

La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830)

Eugène Delacroix, 1830
Huile sur toile, 260 x 325 cm
Musée du Louvre, Paris





L'ensemble de ces tableaux n'en représente pas moins, à travers de nombreuses batailles, défilés, victoires et défaites une imposante galerie de portraits de chefs militaires et la fresque impressionnante des conflits qui secouèrent l'Europe. En fait, l'école romantique est la dernière à laquelle la peinture de bataille doit de véritables chefs-d'œuvre. Les « bataillistes » reçurent encore longtemps des commandes, mais il semble que passée la première moitié du XIX^e siècle, les peintres perdirent le goût de la gloire militaire. Le genre avait épuisé ses ressources et ne vivra désormais que dans le souvenir d'une éminente page d'histoire.

Compagnie de guerre française

Jean-Louis-Ernest Meissonier, vers 1864
Huile sur toile, 51,5 x 76,5 cm
Musée d'Orsay, Paris





Visages et caractères

Le portrait est l'un des plus anciens genres de la peinture et l'un des domaines les plus « peuplés » des arts plastiques. Rien d'étonnant à cela : que peut-il y avoir de plus intéressant pour l'homme que l'homme ? Quoi de plus passionnant que de voyager à travers les siècles avec des hommes représentant toutes les nations, tous les âges, toutes les professions, des hommes personnifiant divers caractères et destinées multiples ? Les apparences sont parfois trompeuses, mais l'art sait pénétrer les profondeurs de l'âme et faire part au spectateur de ce qu'il a découvert.

Portrait de femme

Corneille de Lyon, vers 1530
Huile sur panneau de bois, 20 x 15,5 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Les œuvres les plus anciennes remontent à la Renaissance. De l'anonymat d'antan émerge le nom d'un maître lyonnais du XVI^e siècle, originaire des Pays-Bas : Corneille de Lyon. Ses portraits de femmes démontrent cette extraordinaire finesse d'exécution qui lui valut sa gloire de maître de la miniature. La création de Corneille de Lyon permet d'observer la genèse de l'école artistique française. Le maître de Lyon, tout comme ses illustres contemporains Jean et François Clouet, prolongea l'ancienne tradition néerlandaise qui atteignit les plus hauts degrés de l'objectivité contemplative dans le rendu du visage humain, nonobstant les dimensions réduites de la surface peinte.

François I^{er}, roi de France

Jean Clouet, vers 1530
Huile sur panneau de bois, 96 x 74 cm
Musée du Louvre, Paris





La galerie des portraits français du XVII^e siècle est bien plus riche. On dirait que toute une société a fait son apparition sur la scène historique, tout un monde de caractères et de destinées. Nous en connaissons souvent les noms : monarques, ministres, favoris, dignitaires, hommes de lettres, architectes, peintres. De cette manière, la conception rhétorique du portrait baroque fut en partie préconçue dans l'aspect « pictural » de la vie quotidienne où le comportement rhétorique, la pose et le geste, en même temps que l'art de s'habiller,

Louis XIV

Hyacinthe Rigaud, 1701
Huile sur toile, 277 x 194 cm
Musée du Louvre, Paris





constituaient un système sémiotique permettant de décoder l'apparence de l'homme comme un texte socio-psychologique complexe. Ce fut précisément la peinture qui fournit la formule visible de cette conception : c'est là que réside son véritable mérite historique. Les créations de Nicolas de Largillière et de Hyacinthe Rigaud, les grands portraitistes français de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, s'avèrent donc un recueil complet de formules représentatives de l'homme de leur temps. Les fruits tardifs, trop mûrs, du baroque français, n'empêchent pas le spectateur de s'émerveiller devant les travaux de ces peintres,

Le Petit Dessinateur

Nicolas-Bernard Lepicié, 1772
Huile sur toile, 41 x 33 cm
Musée du Louvre, Paris





qui maîtrisaient aussi bien les effets du portrait de parade que la profonde compréhension de l'âme humaine. Puis le baroque quitta la scène historique : de nouveaux héros et de nombreux visages encadrés de perruques firent alors leur apparition. Par la diversité de ses caractères, la galerie de portraits rococo ne cède en rien à celle du baroque. Ayant perdu le pathos rhétorique propre à l'époque précédente, l'art du XVIII^e siècle découvrit de nouvelles approches pour pénétrer l'âme capricieuse et énigmatique de l'homme.

Autoportrait

Elisabeth Vigée-Lebrun, 1790
Huile sur toile, 100 x 81 cm
Musée des Offices, Florence





Pareillement à l'art de l'époque précédente, le portrait français du XVIII^e siècle ne resta pas étranger à une certaine théâtralisation de l'image de l'homme. Et cela ne concerne pas uniquement le portrait de parade, mais aussi le portrait intime. Retenons enfin un aspect important du portrait, lié cette fois encore au jeu. Les héros de la galerie de portraits du XVIII^e siècle invitent à entretenir de bons rapports avec le spectateur et attendent de lui une confiance réciproque. Cette qualité propre à la nature du genre acquit alors une nuance nouvelle. Portrait de trois-quarts, geste à peine ébauché, légère mimique, demi-sourire, regard voilé ou éclat humide dans les yeux...

Portrait de Katarzyna Starzenska

François Gérard, vers 1803
Huile sur toile, 215 x 130,5 cm
Galerie de Peinture, Lvov





Telles sont les gradations qui constituent la trame de l'image du représentant du siècle « galant ». Le peintre mène avec le modèle et le spectateur un jeu réglementé par le langage des sous-entendus. L'art du XVIII^e siècle mit au point des procédés figuratifs originaux que l'on pourrait comparer aux diminutifs du langage parlé. Le langage pictural est imprégné de sentimentalité et d'atten-drissement. Même l'ovale, qui est le format préféré du rococo, témoigne de cette inclination. Placée sur une toile de dimensions relativement réduites, l'image produit cet effet d'intimité que l'on trouve dans nombre de portraits de femmes et d'enfants,

Mesdemoiselles Chassériau,
dite Les Deux Sœurs

Théodore Chassériau, 1843
Huile sur toile, 180 x 135 cm
Musée du Louvre, Paris





dont les têtes constituent une variété particulière du genre du portrait, et quelle que soit la distance séparant un Boucher d'un Greuze, ils sont parfaitement solidaires dans ce domaine. La galerie de portraits français du XIX^e siècle s'ouvre sur *Le Portrait de Joséphine*, première épouse de Napoléon Bonaparte. François Gérard représenta la future impératrice (le tableau fut peint en 1801) sur la terrasse de la Malmaison, résidence préférée de Joséphine. Nous devons reconnaître que le matériel est insuffisant pour apprécier à leur juste valeur les réalisations de la peinture française du XIX^e siècle dans le domaine du portrait.

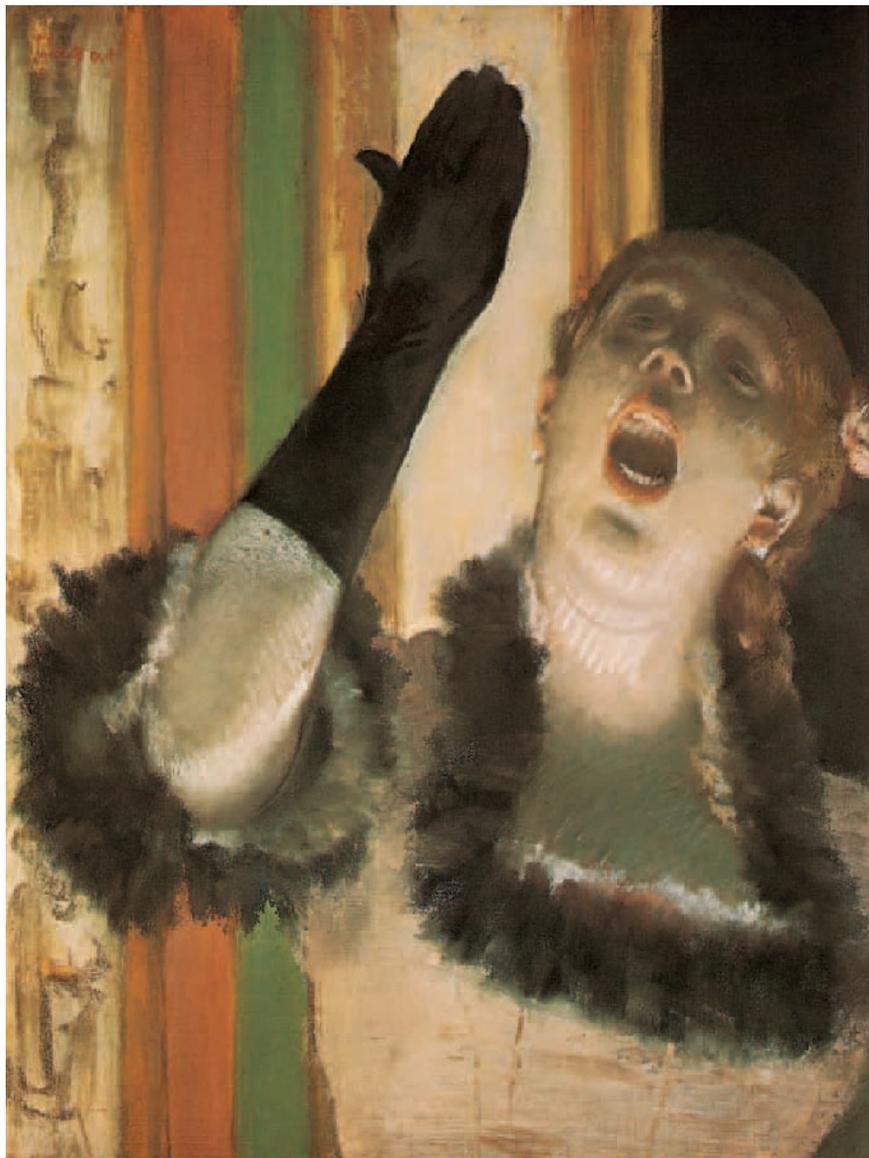
Chanteuse de Café

Edgar Degas, vers 1878

Pastel sur toile, 52,9 x 41,1 cm

Fogg Art Museum

Harvard University Museum Cambridge
Massachusetts





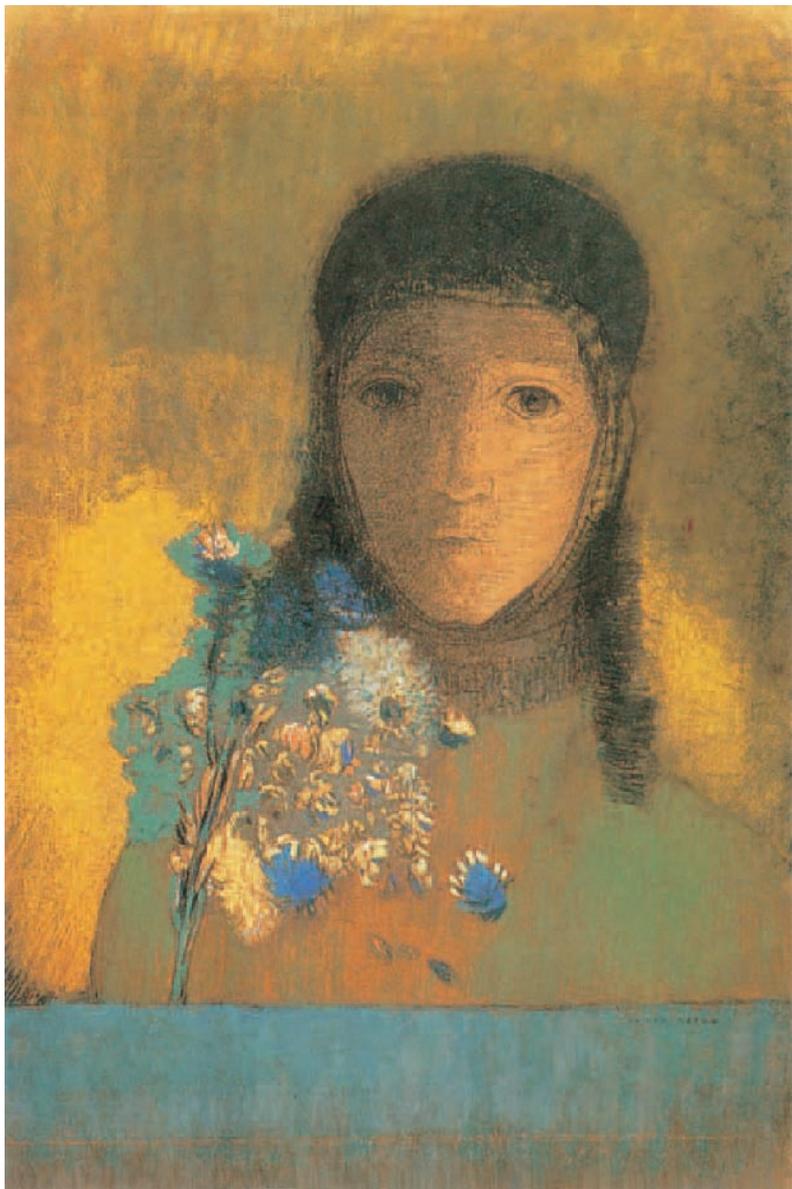
Peut-on fermer les yeux sur les lacunes formées par l'absence des meilleurs échantillons du genre signés par Ingres, Géricault, Delacroix, Courbet, Manet et Degas ? L'arrivée des impressionnistes marqua profondément la peinture de portrait. A l'autre extrémité du mouvement créé par l'impressionnisme, nous trouvons l'œuvre de Cézanne. Si Renoir se régale de la beauté des choses, Cézanne est tension, richesse et volubilité... Renoir embellit, Cézanne recherche le fondement des choses. A l'instar d'un bâtisseur, il construit le motif compliqué du tableau, dont la solidité picturale ne le cède en rien à celle d'un mur en pierre.

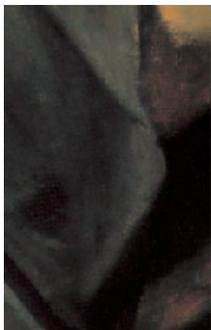
Jeune Fille avec fleurs

Odilon Redon, 1890-1900

Pastel et fusain sur papier, 52 x 37,5 cm

Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





La densité et l'intensité des sens également réparties s'allient à la diversité des coups de brosse qui mettent à jour la structure des formes et les relient en des groupes rythmiques. Les principes du contraste et de l'analogie pénètrent la structure même de la matière picturale et de l'anatomie du tableau, qu'il peigne un pin, un groupe d'objets ou sa femme. Pour lui, le portrait n'est qu'un prétexte pour pénétrer le secret de l'organisme de la nature, ni plus ni moins. De ce point de vue, que ce soit un corps humain, un arbre ou une pomme, n'importe quelle forme contient tout. Le portrait français, à la frontière du XIX^e et du XX^e siècle, tenta de dépasser cette limite.

Thérèse

Balthasar Balthus, 1938
Huile sur toile, 81,3 x 100,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York





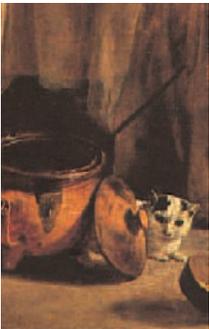
La Vie quotidienne

Les scènes de la vie quotidienne ont toujours attiré l'attention des artistes, qu'il s'agisse de dépeindre des situations religieuses, l'histoire et la mythologie, et, a fortiori, la vie quotidienne. L'épanouissement de la scène de genre que prépara le mouvement européen du caravagisme est avant tout lié à l'activité des frères Le Nain, notamment à Louis Le Nain. Si ses contemporains — Le Valentin et La Tour — introduisirent des scènes de genre dans la peinture historique, le genre « paysan » acquit une certaine indépendance et un caractère proprement national grâce à Louis Le Nain.

La Forge ou un Maréchal dans sa forge

Antoine le Nain, vers 1640
Huile sur toile, 69 x 57 cm
Musée du Louvre, Paris





Malgré leur simplicité, ses tableaux présentent les traits français les plus classiques : rigueur et logique de la composition (proches de celles de Poussin), élégance et retenue du coloris, goût irréprochable dans le choix des détails. Quoi qu'il en soit, l'appartenance de Le Nain à la tradition française, qui donna Poussin, Lorrain, Chardin et Cézanne, est indubitable. La paysannerie représentée par Le Nain est très justement caractérisée par l'expression de « noble simplicité ».

Famille de paysans dans un intérieur

Louis Le Nain, vers 1640
Huile sur toile, 113 x 159 cm
Musée du Louvre, Paris





Plus encore : hommes, animaux, objets, paysages, tout dans ses tableaux respire une noblesse naturelle que l'on opposera plus tard, non sans raison, à l'univers des « vanités mondaines ». Par ailleurs, le genre de Le Nain est dénué de cette intention polémique propre au réalisme de dernière période et s'impose par le simple fait de son existence sans avoir besoin de justification sociologique. A la base de cet art, il y a une sincère affection et une authentique maîtrise. Les mérites de la peinture de Le Nain furent fort bien soulignés par Alexandre Benois :

Bénédicté

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1744
Huile sur toile, 49,5 x 38,4 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





« Les tableaux des frères Le Nain sont simples, mais c'est précisément la gamme chromatique de certains d'entre eux, surtout de ceux qui représentent des scènes en plein air, qui occupe une place à part ; nous ne trouvons rien de semblable, même chez les maîtres du plein air et les impressionnistes du XIX^e siècle. L'atmosphère froide émet de la lumière ; les personnages, leurs visages et leurs vêtements, tous les détails sont choisis de manière à souligner la tonalité argentée, le « noble gris » de l'ensemble.

L'Accordée de village

Jean-Baptiste Greuze, 1761
Huile sur toile, 92 x 117 cm
Musée du Louvre, Paris





Ce sont bien là des traits qui distinguent les artistes français : les héritiers de Fouquet, les contemporains de Poussin et les prédécesseurs de Chardin. Dans toute la diversité de l'école française, l'un des aspects les plus « nationaux » est la mesure et la sévérité propres à ses meilleurs représentants. » La modestie et la simplicité de cette peinture ne doivent toutefois pas faire oublier les sujets — proches de Le Nain — qui servirent de modèle aux scènes de genre.

L'Angélus

Jean-François Millet, vers 1858
Huile sur toile, 55,5 x 66 cm
Musée d'Orsay, Paris





En ce sens, nous devons reconnaître que notre contemporain a parfaitement raison de souligner « l'émouvante impression de similitude entre le plus simple sujet de genre et le rite religieux », la « solennité eucharistique » avec laquelle les paysans de Le Nain mangent et boivent. Les personnages de Le Nain sont tournés vers le spectateur : ce trait particulier souligne le sens profond de ses compositions. On est tenté de dire que dans les meilleurs travaux de Louis Le Nain, les images de la vie quotidienne s'élèvent au niveau des symboles de l'existence.

La Lavandière

Paul Camille Guigou, 1860
Huile sur toile, 81 x 59 cm
Musée d'Orsay, Paris





L'époque où s'affirme un genre est le plus souvent marquée par de remarquables réalisations. En ce qui concerne la tradition française, rares furent ceux qui, plus tard, réussirent à s'élever au niveau de Le Nain. Pour dresser un tableau schématique de la situation dans l'art du XVIII^e siècle, il faut citer trois noms : Chardin, Greuze et Fragonard. Leur création illustre fort bien la dynamique historique et l'évolution du style de la scène de genre, bien que seul l'aîné des artistes nommés ait élevé le genre au niveau des meilleures réalisations de la peinture mondiale.

La Blanchisseuse

Honoré Daumier, vers 1860-1863
Huile sur panneau de bois, 49 x 33,5 cm
Musée d'Orsay, Paris





Bien que l'on puisse relever chez Chardin des traces d'influences hollandaise et flamande, il reste un phénomène typiquement français. Ayant hérité de la grande tradition nationale du XVII^e siècle, Chardin conféra à la scène de genre une intimité propre à l'art de son époque. Il est difficile d'exprimer la sensation d'ordre et de bien-fondé confortable qui règne dans ses petits tableaux dénués de la moindre intrigue. Mais tout modestes que soient ses sujets, chaque toile de Chardin représente tout un monde, un ensemble pictural et plastique achevé ou rien n'est fortuit ni appelé à produire un effet extérieur.

Les Raboteurs de parquet

Gustave Caillebotte, 1875
Huile sur toile, 102 x 146,5 cm
Musée d'Orsay, Paris





Chardin possédait une rare synthèse de qualités : regard aigu et large, main sûre, goût et honnêteté irréprochables. Pour Chardin, la vie quotidienne est une source intarissable de précieux objets picturaux et plastiques, mais Greuze, son cadet, tire profit de la scène de genre pour « édifier » ses contemporains. Malgré toute la maîtrise que l'on ne peut lui refuser, Greuze est ennuyeux avec ses scènes didactiques. Fragonard conduit le genre dans une autre direction, conférant aux sujets le caractère de scènes galantes. Malheureusement, sa manière enjouée teintée de mièvrerie, estompe quelque peu son talent.

L'Etude du violon

Berthe Morisot, 1893
Huile sur toile, 41 x 33 cm
Collection privée

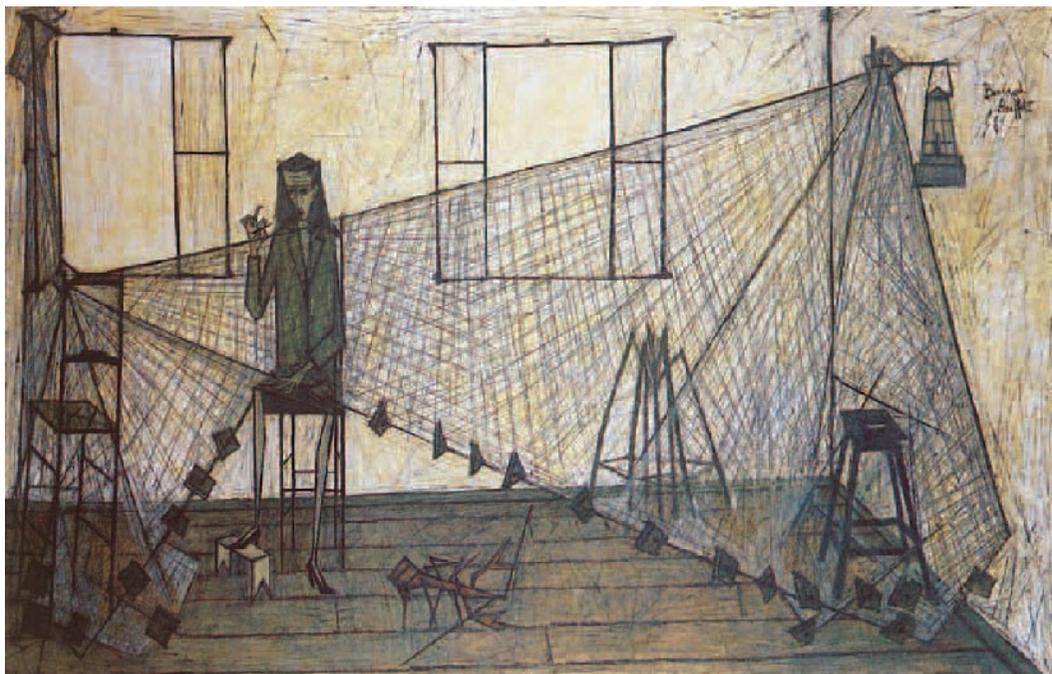




Watteau, qui introduisit dans la scène de genre le charme et la poésie qui lui étaient propres (et dont ses contemporains, y compris Chardin, ressentirent l'emprise), occupe ici aussi une place de choix. Avec le temps, la peinture de genre se rapprocha de plus en plus de la peinture naturaliste ; en même temps, les frontières délimitant le genre devinrent de plus en plus floues. Le genre paysan connut une nouvelle éclosion dans l'œuvre de Jean-François Millet. La manière extrêmement légère de ce peintre est ressentie comme l'expression de son affection pour ses héros dont la vie s'intègre à celle de la nature.

La Ravaudeuse de filet

Bernard Buffet, 1948
Huile sur toile, 200 x 308 cm
Collection privée





Mais faut-il le dire une fois de plus : le genre avait perdu son rôle essentiel et l'on doit se persuader quelque peu pour affirmer que les titres mentionnés — nonobstant toutes leur qualités — appartiennent à un type unique du langage artistique.



Scènes galantes et vie mondaine

On sait que Watteau fut élu à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pour son tableau *Pèlerinage à l'île de Cythère* (p. 131), et qu'il fut nommé « maître des fêtes galantes ».



Réunion d'acteurs de la
Comédie italienne dans un parc

Jean-Baptiste Pater, vers 1700-1730
Huile sur toile, 24 x 32 cm
Musée du Louvre, Paris





Cette expression, employée dans diverses combinaisons, peut qualifier un personnage noble, honnête, obligeant, courtois, complaisant ou galant, soupirant, charmeur, séducteur, Don Juan, etc. Rien d'étonnant donc à ce qu'un « galant » soit également « mondain » ; ces deux notions ne s'opposant que par la conduite et le comportement de celui qui s'adonne à la « galanterie ». Watteau fut le premier à être officiellement reconnu comme le représentant du « genre galant » dans la peinture française.

Pèlerinage à l'île de Cythère

Jean-Antoine Watteau, 1717
Huile sur toile, 129 x 194 cm
Musée du Louvre, Paris





Bien qu'avant le siècle des Lumières, une telle tendance eût peu de chance de figurer dans la hiérarchie académique des genres, elle n'en fut pas moins dénuée de racines historiques. Nous en trouvons effectivement trace dans l'art baroque, qui s'attacha par principe à rassembler des choses dissemblables et à donner à l'« esprit » un sens esthétique évident. Le caractère diffus des genres qui sévissait au seuil du XVIII^e siècle en est un autre exemple. En envisageant le « genre galant » sous cet angle, nous ne trouverons rien de paradoxal à ce qu'il se soit rapproché de l'allégorie qui,

Une Compagnie à l'orée d'un bois

Nicolas Lancret, fin des années 1720
Huile sur toile, 64 x 79 cm
Musée Pouchkine, Moscou





à l'époque de la formation de la hiérarchie académique des genres, était supérieure à la peinture historique. Si l'on veut chercher les racines du genre galant dans la tradition proprement française, on ne peut passer sous silence l'œuvre de Jacques Callot. Dans son art, le principe baroque du jeu célèbre, son triomphe et le monde y sont représentés comme un gigantesque théâtre. Composition bâtie sur une subtile intuition, modelé gracieux du moindre détail, remarquable sens de l'ensemble et don de tout dire sur un personnage au moyen de deux ou trois traits, telles sont les vertus du style individuel qui caractérisent aussi bien Callot que Watteau.

Lecture espagnole

Carle Vanloo, vers 1754
Huile sur toile, 164 x 129 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





S'ils n'avaient été séparés par toute une époque, on pourrait dire qu'ils firent leur apprentissage l'un auprès de l'autre, avec cette différence près que Callot créa son monde en noir et blanc, tandis que les plus fines nuances du coloris se soumirent au pinceau de Watteau, qui demeure l'un des plus raffinés de l'histoire de la peinture mondiale. On peut affirmer, sans se tromper, que son art symbolise les vertus de toute l'école nationale. La primauté de Watteau dans le domaine de la « scène galante » est indiscutable ; ses « pantomimes » picturales sont d'un charme exquis : chaque situation,

La Balançoire

Jean-Honoré Fragonard, 1767
Huile sur toile, 81 x 64,2 cm
The Wallace Collection, Londres





chaque geste, chaque pose sont imprégnés d'un fin jeu poétique et rhétorique, ostensible ou caché. Le caractère « théâtral » de sa peinture est très spécifique et surpasse les plus éclatants effets du baroque grâce à la finesse de son expression. Watteau fut trop original pour être à la tête d'une école, quoiqu'il eût beaucoup d'imitateurs. Son emprise marqua profondément Nicolas Lancret, dont l'œuvre diverse est fort bien représentée dans les collections russes. Tout comme son maître, Lancret se consacra au « genre galant » et réussit à imposer son style.

Danse dans la ville

Pierre-Auguste Renoir, 1883
Huile sur toile, 180 x 90 cm
Musée d'Orsay, Paris





Quoi qu'il peignit, ses *Saisons* ou des scènes de la vie théâtrale, des sujets littéraires ou des scènes de mœurs, tout est empreint de galanterie et tout évoque Watteau. Lancret était un peintre doué, et le caractère d'imitation de son œuvre ne cause aucun dommage à la source de son inspiration. Jean-Baptiste Pater fut encore plus proche de Watteau, car il imita son maître en tout, jusque dans les particularités de l'écriture. Il suffit de voir la façon dont il rendait les feuillages ou les plis des vêtements pour deviner l'origine de cette manière exquise.

Un Dimanche après-midi à île de la Grande Jatte

Georges Seurat, 1884-1886
Huile sur toile, 207,5 x 308 cm
The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois





Watteau attirait les talents, et les œuvres de Pater en portent également la marque. Par le truchement de Boucher, l'emprise de Watteau se transmet d'abord à Fragonard dont le pinceau facile conféra au genre un nouvel aspect, moins riche en nuances de sentiments, mais plus mobile. Il y a toujours dans les motifs de prédilection de Fragonard un effet de fugacité : on dirait que l'artiste saisit le moment où l'on prononce coquettement le « Ah ! » (voir *Le Baiser gagné* et *le Baiser à la dérobée* de la collection du Musée de l'Ermitage). La peinture de Fragonard est un langage constitué d'onomatopées.

Bal masqué à l'Opéra de Paris

Jean-Louis Forain, fin des années 1880

Huile sur toile, 74 x 61 cm

Musée Pouchkine, Moscou





Bien que le prestige du genre fût soumis à de nombreuses fluctuations, il franchit facilement la frontière des siècles et sut conserver une certaine unité d'expression. Le style « galant » se perpétua dans les œuvres de générations suivantes. L'évolution de l'art au XIX^e siècle invoqua néanmoins d'autres priorités dans le domaine des genres, et ce qui avait conquis les cœurs à l'époque du rococo parut banal et même « vulgaire » aux contemporains de Delacroix et de Courbet, mais bien des toiles dépeignant la vie mondaine révélèrent les réminiscences du « genre galant ». Les impressionnistes insufflèrent une nouvelle vie aux formes traditionnelles du vieux genre.

Bal au Moulin Rouge

Henri de Toulouse-Lautrec, 1890
Huile sur toile, 115 x 150 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Pennsylvania





Manet, puis Monet, Renoir, Degas et les autres grands maîtres de cette époque participèrent à la fête de la vie.

Intérieurs

La place qu'occupe ce genre semble très modeste en comparaison des autres, à condition de faire abstraction de certains phénomènes locaux, tel que l'école hollandaise du XVII^e siècle qui donna de merveilleux échantillons d'intérieurs. Néanmoins, il faut reconnaître que c'est un genre tout à fait indépendant, possédant sa propre stylistique et susceptible de dire beaucoup de choses sur la vie de l'homme.



Le Déjeuner

François Boucher, 1739
Huile sur toile, 81 x 65 cm
Musée du Louvre, Paris





Il est difficile de tirer des conclusions sur l'évolution de ce genre, c'est pourquoi nous bornerons-nous à quelques œuvres caractéristiques. A la fin du XIX^e siècle, il y eut un nouveau regain d'intérêt pour les intérieurs, surtout chez les nabis. Leurs goûts intellectuels et esthétiques étaient très diffus, et ils déployèrent une activité extrêmement diverse. Etroitement liés au théâtre symboliste et œuvrant dans les différents domaines des arts décoratifs et graphiques, les nabis s'affirmèrent avant tout comme « décorateurs » : « Il n'y a pas de tableaux, il n'y a que des déco-rations. »

Aménagement de la Grande Galerie du Louvre

Hubert Robert, 1796
Huile sur toile, 115 x 145 cm
Musée du Louvre, Paris





Dans ce sens, ils méritaient fort bien le nom qu'avait reçu leur groupe (« nabis » signifiant « prophète » en hébreu), car ils annonçaient l'Art nouveau. Mais leur inclination pour la synthèse des arts et l'union avec l'architecture n'affranchit pas leur création du problème du tableau en tant que tel. On devrait plutôt parler d'un échange avantageux des valeurs : l'expérience de la synthèse des arts qu'ils acquirent dans le décor de la maison se traduit dans la stylistique spécifique du genre des « chambres ». Sous ce rapport, les « intimistes » Bonnard et Vuillard sont particulièrement intéressants, quoiqu'on ait affirmé que cette désignation pouvait être appliquée aux autres membres du groupe.

L'Atelier

Gustave Courbet, 1855
Huile sur toile, 361 x 598 cm
Musée d'Orsay, Paris





Bonnard la trouva justifiée, car elle indiquait un intérêt pour la vie quotidienne et le don d'extraire un contenu émouvant des plus simples faits de la vie. « Ici, disait G. Mauner à propos de l'art religieux de Denis, la vie paisible des intérieurs et des personnages des rues se mêle aux rites catholiques. Les visages des anges et des saints sont ceux de ses proches. Dans sa peinture, la liturgie est célébrée authentiquement, les vêpres sont chantées réellement. Denis possède un certain goût des choses qui nous apparente tous à cet artiste. C'est ainsi que nous le connaissons et c'est ainsi que nous l'aimons. »

L'Atelier dans la rue La Condamine

Frédéric Bazille, 1870
Huile sur toile, 98,7 x 119,4 cm
Musée d'Orsay, Paris





Edouard Vuillard, l'un des plus fins coloristes du post-impressionisme, fut un véritable chantre des « paisibles intérieurs ». Quelques modestes que soient ses sujets, on y devine toujours la présence d'un mystère. Par analogie avec certains genres musicaux, on pourrait dire de sa création que c'est de la « peinture de chambre ». On pense tout naturellement aux petits chefs-d'œuvre de Vermeer, qui fascinèrent probablement Vuillard (comme d'ailleurs toute la tradition hollandaise). Mais cette fascination, plus d'une fois évoquée en ce qui concerne Vuillard, ne peut résoudre l'énigme de ce dernier. Vuillard a trop de profondeur pour être entièrement contenu dans le cadre d'une tendance générale.

La Chambre

Edouard Vuillard, 1899

Huile sur carton sur panneau de bois, 52 x 79 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Ce qui sort de ces limites constitue justement ce qui apparente la peinture de Vuillard aux révélations de la poésie lyrique (pas nécessairement symboliste). S'astreignant à un répertoire de sujets relativement étroits, l'artiste développa un don de perception et de pénétration qui surprend, vu les conditions modestes dans lesquelles il se manifeste. « Ses tableaux « intimes » de petites dimensions font penser à des miniatures expérimentales devant mettre à l'épreuve la perception du spectateur. Les sous-entendus, la dramaturgie latente, sont présents dans nombre de ses œuvres à première vue sans sujets. Dans certaines d'entre elles, les plus « musicales », la forme se dédouble,

La Chambre rouge

Henri Matisse, 1908

Huile sur toile, 180,5 x 221 cm

Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





oscille dans un équilibre instable entre le plan et l'espace illusoire. » Si les nabis déclaraient qu' « il n'y a que des décorations », ils ne renieraient nullement les préceptes de l'impressionnisme. Matisse alla plus loin, et ses intérieurs en témoignent avec non moins d'éloquence que ses natures mortes.

Représentation de la nature

Bien que dans sa première version, dite « paysage historique », le genre se formât sous l'influence de l'art italien, deux peintres français — Poussin et Lorrain — y jouèrent un rôle particulièrement important.

Paysage avec Apollo et Sibylle de Kyme

Claude Gellée, dit Lorrain, 1645-1649

Huile sur toile, 99,5 x 127 cm

Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Ayant hérité de l'expérience de l'école de Bologne, Poussin consolida l'union de la nature et de l'histoire. Le langage de la nature devint aussi élevé que celui des héros de l'histoire. Dans l'œuvre de Lorrain s'opéra une interversion des accents, et sa création est entièrement consacrée au culte de la nature. Chaque fois qu'il commençait un paysage, Poussin se donnait pour objectif de représenter ce qui constitue le sens profond de la nature et de la création elle-même.

Vue de Naples avec le Vésuve

Claude-Joseph Vernet, vers 1748
Huile sur toile, 99 x 197 cm
Musée du Louvre, Paris





L'imitation la plus habile de la nature visible restera lettre morte, si le travail de l'artiste n'est pas dirigé (peut-être même inconsciemment) par l'idée de l'intégralité qui frappe notre imagination, tant dans la réalité, depuis la fleur jusqu'au soleil, que dans l'art. Le diapason créatif de Lorrain est relativement étroit et fort éloigné des sommets métaphysiques atteints par le génie de Poussin. Néanmoins, dans les limites d'un seul et unique genre, Lorrain réussit à obtenir de tels résultats que son influence s'étendit sur l'ensemble de la peinture mondiale. Les héros que l'on découvre inmanquablement dans les œuvres de Lorrain ne sont pas ceux dont on trouve les noms dans les titres.

L'Orage au bord d'un lac

Pierre-Henri Valenciennes, fin du XVIII^e
Huile sur toile, 39,8 x 52 cm
Musée du Louvre, Paris





Presque toutes les œuvres de Lorrain représentent la rencontre de ces éternels éléments de la nature, à laquelle participe obligatoirement le soleil. L'emprise qu'exercèrent Poussin et Lorrain, en tant que créateurs du paysage « idéal », se manifesta dans toutes les écoles européennes. Bien que l'école française n'ait jamais oublié ses grands classiques, les maîtres du XVIII^e siècle montrèrent dans le domaine du paysage une préférence pour un autre goût pictural.

Les Bords de l'Oise

Charles-François Daubigny, vers 1860-1865

Huile sur toile, 32,5 x 60 cm

Collection privée





Les plus grands — Watteau et Chardin — œuvrèrent dans d'autres genres, et l'on ne peut que deviner de quelles perles ils auraient enrichi la tradition française s'ils s'étaient adonnés au paysage : en témoignent les délicates compositions de Watteau. Boucher démontra dans ce genre toute la mesure de son talent. Les paysages de Boucher trahissent le pinceau d'un véritable virtuose, malgré une certaine inclination pour le décoratif et l'« ordre ». L'artiste maîtrise parfaitement l'ensemble sans perdre le sentiment du rythme et l'unité de l'atmosphère, tout en soignant les plus petits détails : un reflet sur l'eau, la courbe d'une branche, les bords d'un nuage, la cassure d'une pierre.

Les Bords de la Marne à Chennevières

Camille Pissarro, 1864
Huile sur toile, 91,5 x 145,5 cm
National Gallery of Scotland, Edinburgh





Joseph Vernet passa de nombreuses années en Italie. Inspiré par la nature de la « patrie des arts », il assimila non pas tellement la tradition du paysage inaugurée par Poussin et Lorrain, mais bien la version italienne, « romantique » du genre. Vernet atteignit un haut degré de maîtrise (surtout comme peintre de marine). Hubert Robert, connaisseur avisé de l'antiquité italienne, admirateur de Piranèse et de Pannini, fut encore plus fécond que Vernet. Et à l'instar des marines de ce dernier, les innombrables ruines de Robert ne peuvent être mises au même niveau que les rêves de Lorrain sur le « Siècle d'Or », n'étant qu'une variante décorative du genre du paysage.

Souvenir de Mortefontaine

Jean-Baptiste Camille Corot, vers 1864
Huile sur toile, 65 x 89 cm
Musée du Louvre, Paris





D'autres peintres français du XVIII^e siècle se consacrèrent au paysage, mais ce genre n'atteindra son apogée qu'au cours du siècle suivant. Deux écoles françaises du XIX^e siècle jouèrent un rôle primordial dans l'extraordinaire floraison de la peinture de paysage : l'école de Barbizon et les impressionnistes. Fidélité à l'égard de la nature vivante, don de l'observation, expérience du plein air, tout cela communiquait aux travaux de ces artistes un caractère particulièrement réaliste, bien que ce mot fût trop employé.

Port au Mer

Eugène Boudin

Huile sur toile, 36 x 58 cm

National Gallery of Armenia, Yerevan





Trop de servitude dans le rendu des impressions optiques aurait pu mener les peintres vers le naturalisme, mais leur création témoigne d'un subtil équilibre entre les principes de la vision et du toucher : la facture acquiert des qualités rythmiques. Il semble que les yeux palpent la surface de la terre et des pierres, la rugosité des troncs, mettent à l'épreuve l'élasticité des branches et de l'herbe, se baignent dans l'atmosphère brumeuse et plongent dans le miroitement des étangs. A cela, il faut ajouter deux tendances à la peinture de paysage, que l'on pourrait désigner comme la « tendance Corot » et la « tendance Courbet ».

Allée de noisetiers à la Celle-Saint-Cloud

Alfred Sisley, 1867

Huile sur toile, 95,5 x 122,2 cm

Southampton City Art Gallery, Southampton





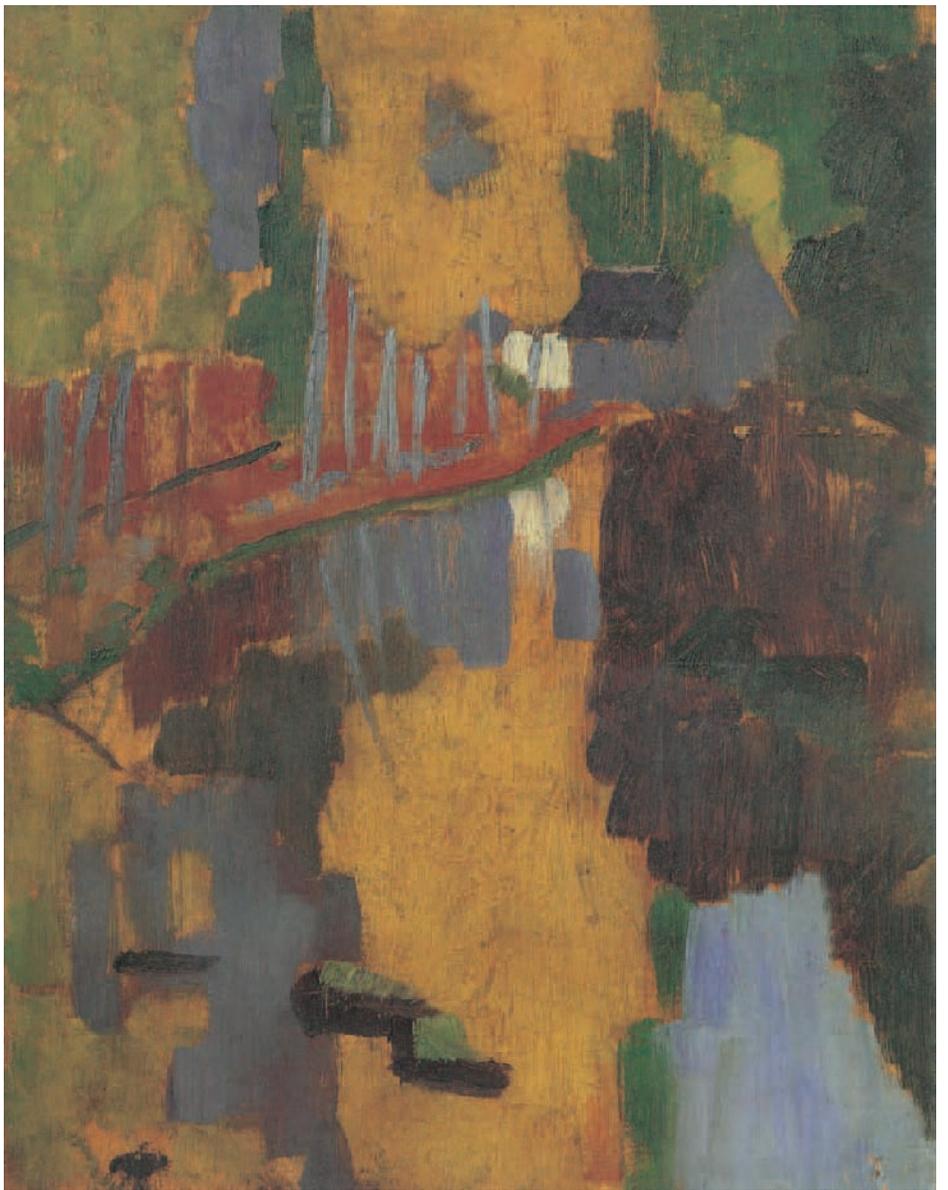
Les historiens savent fort bien que le mouvement de l'impressionnisme n'avait rien d'inattendu, mais il le fut pour le public que la nouvelle peinture aveugla. Ce public, qui était habitué à trouver dans la nature des corps ou du moins des formes de corps nantis de signes chromatiques constants, fut ébaubi par un jeu de radiation tout en lumières éclatantes, et ne vit rien dans les tableaux des impressionnistes qui pût lui rappeler la réalité des paysages proposés. Le monde visible avait subi une très subtile modification des couleurs, tandis que le tableau qui incarnait cette façon de voir, se présentait comme un amalgame d'« atomes » chromatiques formant des configurations d'objets plus ou moins reconnaissables.

Le Talisman

Paul Sérusier, 1888

Huile sur panneau de bois, 27 x 21 cm

Musée d'Orsay, Paris





Monet, Renoir, Pissarro, Sisley en sont les principaux représentants, et leur diversité suffit à nous faire mesurer l'ampleur de ces phénomènes et leur immense influence sur les peintres de cette époque. Dans ce domaine, Claude Monet occupe une place de choix. Le prolongement de la voie sur laquelle s'étaient engagés Monet et ses disciples conduisit à une sévère structuration des moyens d'expression picturale, mais également à l'épuisement des possibilités de l'impressionnisme. Ce pas fut franchi par les peintres néo-impressionnistes, principalement par Seurat et Signac, qui pratiquèrent le « divisionnisme » et le pointillisme, techniques auxquelles Pissarro ne fut pas indifférent.

La Bouée rouge

Paul Signac, 1895
Huile sur toile, 81 x 65 cm
Musée d'Orsay, Paris

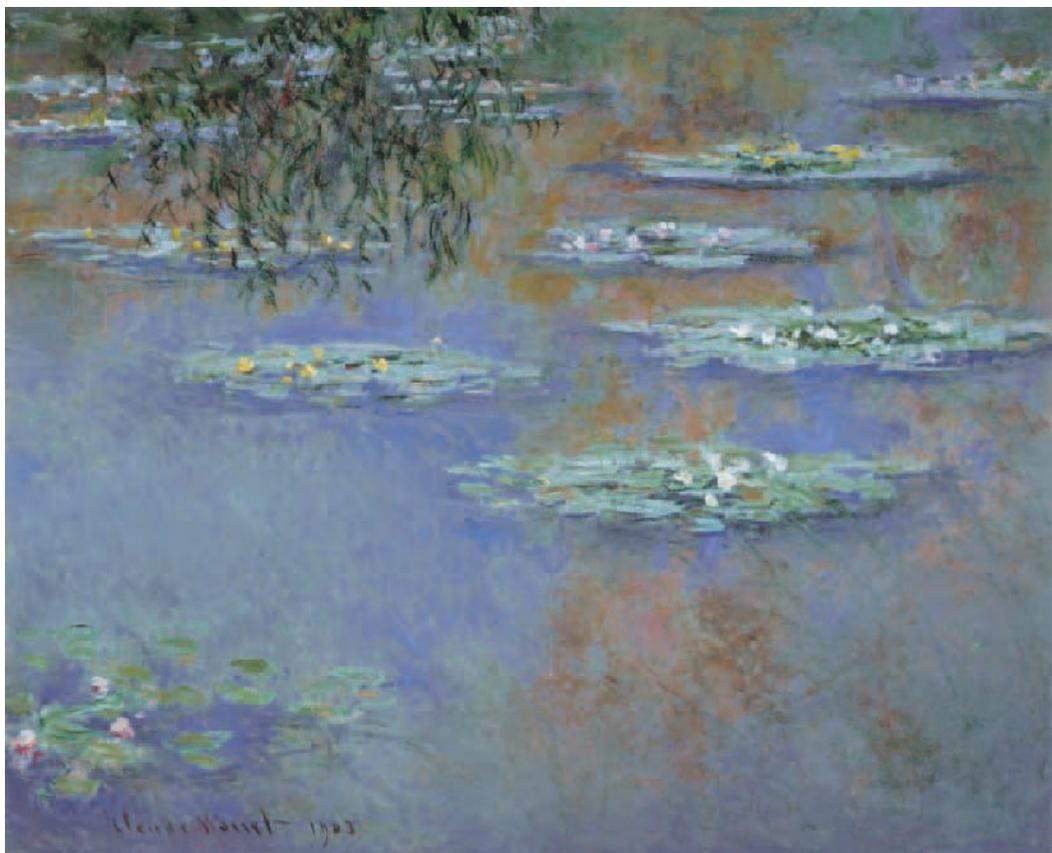


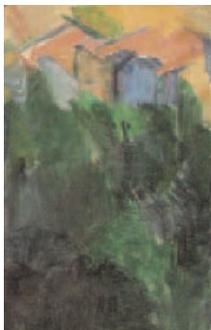


On sait que les impressionnistes accordèrent au paysage une place de choix. Mais ce genre connut-il une réelle prospérité ? On comprendra donc pourquoi Cézanne, qui s'était donné entièrement à l'impressionnisme, voulut revenir à une notion plus classique de l'art et ranimer Poussin dans la nature. Avec une rare persévérance, il résista au charme de l'éclectisme de son siècle, n'en retenant que les meilleurs exemples : Delacroix, Courbet, Monet, Pissarro (sans parler des vieux maîtres européens).

Les Nymphéas

Claude Monet, 1903
Huile sur toile, 81,5 x 101,5 cm
The Art Institute, Dayton, Ohio





Mais ce fut devant la nature qu'il s'inclina toujours en premier lieu. Les Fauves s'imposèrent tout d'abord par une simplification radicale de la palette, puis chacun poursuivit sa propre quête, et Matisse, Derain, Vlaminck et Marquet empruntèrent des routes différentes. Dans l'art du début du XX^e siècle, les tendances les plus radicales devant mener à une rénovation ne conduisirent qu'à la résurrection d'un lointain passé, tandis que les déclarations sur la « naïveté » voisinèrent avec la culture picturale la plus raffinée. La puissance de cette explosion d'activité artistique fut étonnante.

La Montagne Sainte-Victoire

Paul Cézanne, 1904

Huile sur toile, 70 x 92 cm

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Pennsylvania





Le système classique des genres se démembra, tandis que la nature devint un laboratoire où l'on expérimenta de nouvelles variantes de l'évolution de la peinture. L'énergie dépensée fut chèrement payée : il ne resta que des débris de ce paysage qui, naguère encore, gardait les traits de tout l'univers.



Langage des objets

L'idée, fort répandue, selon laquelle la nature morte existe dans l'art depuis les temps les plus reculés, doit être mise en doute.



Nature morte à l'échiquier

Lubin Baugin, début XVII^e siècle
Huile sur panneau de bois, 55 x 73 cm
Musée du Louvre, Paris



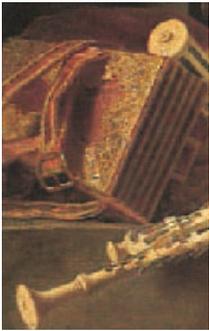


Certes, on connaît de nombreuses reproductions d'objets inanimés dans la peinture ancienne, mais ceci n'est pas un critère qui la définit aujourd'hui dans l'histoire de l'art. La critique rattache l'histoire de la nature morte à la peinture de chevalet, « où ses principes se manifestent le plus nettement et possèdent des affinités avec l'apparition des autres genres de la peinture ».

Fleurs et fruits

Jean-Baptiste Monnoyer, fin XVII^e siècle
Huile sur toile, 74,5 x 122 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Le mot néerlandais « stilleven » (la « vie tranquille »), dont l'emploi est attesté en 1650, n'entra dans l'usage qu'à la fin du XVII^e siècle ; plus tard, l'anglais et l'allemand l'empruntèrent à leur tour, avant que le français ne fasse usage de l'expression « nature morte », non sans une certaine perte de sens par rapport à sa connotation originelle.

Vase de lapis orné de bronze et musette à soufflet

Henri-Horace Roland de la Porte, vers 1763

Huile sur toile, 102 x 82 cm

Musée du Louvre, Paris





Ainsi, une multitude d'œuvres (de même qu'une terminologie descriptive telle que « vanitas », « déjeuner », « fleurs », etc.) furent classées dans cette catégorie, alors même que la peinture de chevalet avait déjà atteint un haut niveau de développement. En ce qui concerne la tradition française, la destinée de la nature morte s'avéra totalement différente de celle de la plupart des genres picturaux.

Fleurs

Siméon Saint-Jean, 1856
Huile sur toile, 47 x 38 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Ayant débuté dans la grande dépendance des écoles voisines (hollandaise, flamande) et sans se signaler par des réalisations hors du commun, la nature morte française eut une destinée triomphale : au début du XX^e siècle, elle devint l'un des premiers genres de la peinture. Ainsi Alexandre-François Desportes, « peintre des chasses du Roi », qui s'illustra comme auteur de natures mortes, se trouve encore entièrement sous l'emprise de l'école flamande.

Nature morte avec gibier

Hippolyte Robillard, après 1875
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





La composition qu'il construisit avec méticulosité produit cet effet d'abondance que l'on connaît bien d'après les échantillons flamands du XVII^e siècle. L'artiste y utilisait les mêmes procédés pour élargir l'espace (profond paysage du fond) et animer le milieu (un chien qui garde le tableau de chasse, le chat qui le convoite, un papillon) ; il exploitait le même naturalisme raffiné pour tirer un effet de la représentation des diverses factures confrontées (légumes, fruits, pierre, bois, plumage, fourrure, etc.).

Fleurs dans un vase

Henri Fantin-Latour, 1883
Huile sur toile, 23 x 99 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg



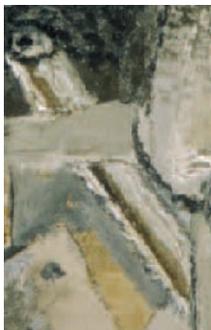
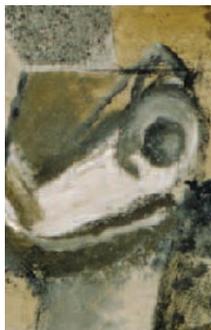


L'ancienne tradition flamande transparait également dans la production de Jean-Baptiste Oudry, auteur de scènes de chasse, de natures mortes et de portraits, qui eut pour professeur Nicolas de Largillière. En quelque sorte, Chardin recréa le genre sur la base de la tradition nationale. Il ne faut pas perdre de vue que le système des genres est « anthropocentriste » : même si l'homme n'est pas présent, il constitue néanmoins un élément essentiel de tout genre.

Table à la fenêtre

André Derain, 1912-1913
Huile sur toile, 74 x 61 cm
Musée Pouchkine, Moscou





Cela signifie que des objets, agencés en un ensemble indépendant, n'excluent pas, mais ne font que déguiser le sujet traité, qui réalise d'une façon nouvelle son approche du monde pris dans son ensemble. Bien que les « disciples » de Chardin dans ce domaine fussent nombreux, le genre traversa une période difficile, boudée par le public. Le processus artistique en était lui-même coupable, car l'école de David se détourna de ce genre, tandis que les romantiques la laissèrent dans la « cuisine ».

Nature morte avec sifflet

Georges Braque, 1914
Huile sur toile, 38 x 46 cm
Musée National d'Art Moderne
Centre Georges Pompidou, Paris





Nous y ajouterons la *Nature morte* raffinée de Vollon (Musée Pouchkine) et les *Fleurs dans un vase* (p.193), Fantin-Latour, peint dans les années 1880 (Musée de l'Ermitage). Puis Cézanne vint. Il fit en quelque sorte le bilan de la peinture de chevalet européenne, et réunit le paysage, le portrait et la composition avec figures dans la formule de la nature morte : dans son œuvre, il est aisé de constater que les plis des draperies et le relief d'une montagne, une tête d'homme et une pomme forment en réalité un seul ensemble pictural et plastique.

Disques

Fernand Léger, 1918
Huile sur toile, 240 x 80 cm
Musée National d'Art Moderne
Centre Georges Pompidou, Paris



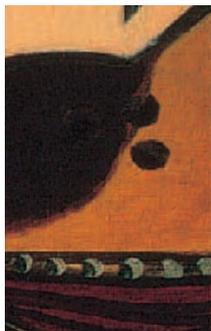


Sous l'influence de Chardin, la nature morte était devenue un genre privilégié (bien que la notion de genre ait perdu de son importance), mais nombre de grands spécialistes du genre sont redevables à Cézanne, à l'exemple de Gauguin, qui l'imita franchement, tirant hostilement parti de l'emprise du maître, en renforçant le principe décoratif et rythmique au détriment de la conception intégrale du modelé pictural.

La Fenêtre

Pierre Bonnard, 1925
Huile sur toile, 108,5 x 89 cm
Tate Gallery, London





Ce fut d'une toute autre manière que Matisse, qui devait tant à Cézanne, conçut le langage des objets et la tradition du genre. Il faut rappeler que Matisse étudia longuement la tradition de la peinture avant de devenir celui que tout le monde connaît.

Nature morte de fermiers

André Fougeron, 1947
Huile sur toile, 97 x 130 cm
Musée Pouchkine, Moscou





Peintures animalières

Ce genre confine à la nature morte et à la scène de mœurs. La chasse et son butin, tel est le contexte dans lequel s'élabora l'unité stylistique et sémantique du genre. Dans ce domaine, la peinture française manifesta une fois de plus son indépendance par rapport aux traditions hollandaise et flamande. Il est évident que, dans les œuvres se rapportant à d'autres genres, nous pouvons trouver d'admirables représentations d'animaux, notamment chez Poussin, Le Nain, Lorrain et bien d'autres.

Chien de chasse avec butin

Alexandre-François Desportes, 1724

Huile sur toile, 107 x 138 cm

Musée du Louvre, Paris





Mais nous voulons ici retenir notre attention sur la peinture d'animaux en tant que genre indépendant. Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry, ainsi que nous l'avons déjà dit, furent les continuateurs de la tradition flamande en manière de peinture d'animaux. Ces deux artistes connaissaient à la perfection tous les secrets de leur métier et savaient rendre à merveille les pauses et les mouvements des animaux, maîtrisant les procédés de l'« animation » du milieu. La stylistique de leurs natures mortes et celle de leurs scènes de chasse ne diffèrent pratiquement pas.

Chien devant un perdrix

Jean-Baptiste Oudry, 1725
Huile sur toile, 129 x 162 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Le titre de « meilleur animalier de l'école française » dont jouissait Oudry témoigne de la popularité du genre. Cette application du genre illustre sa fonction décorative et distrayante aussi clairement que ses profondes racines historiques. Bien que le genre jouisse d'une certaine indépendance, son véritable héros reste l'homme, maître de la nature, chasseur et protecteur, regardant de haut le monde animal. La tradition héritée de la vieille école flamande se manifesta encore longtemps, mais au gré de l'évolution de la peinture, et le genre animalier du XIX^e siècle acquit un tout autre caractère.

Paysage avec un troupeau de
moutons et un troupeau de vaches

Auguste-François Bonheur, 1856
Huile sur toile, 52,5 x 46 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Ici, on ne peut plus parler d'attitude « condescendante » de l'homme à l'égard des animaux, bien au contraire : les chevaux et les lions des romantiques furent gratifiés d'autant de passions héroïques que les héros les plus frénétiques de l'histoire des hommes. En revanche, nous sommes à même d'apprécier les peintres animaliers de l'école de Barbizon, dans l'œuvre desquels ressuscita la tradition de la grande école hollandaise du XVII^e siècle, bien que le fait de cet héritage n'empêche nullement de relever des traits spécifiquement français du genre.

Départ au marché

Constant Troyon, 1859
Huile sur toile, 260,5 x 211 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Sous le pinceau de Troyon, le genre animalier acquit des traits qui différencient nettement l'école de Barbizon, aussi bien de ses prédécesseurs du XVIII^e siècle que de ses contemporains plus âgés, les romantiques. Troyon peut être qualifié de naturaliste dans le meilleur sens du mot : ses études et ses tableaux ont un caractère naturel que seule une affection sincère pour les animaux et leur observation soutenue peuvent expliquer.

Combat du tigre et du taureau

Le Douanier Rousseau, 1908-1909
Huile sur toile, 46 x 55 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg





Exotisme

« L'ensemble des signes distinctifs que nous appréhendons sur une toile ne constitue pas, à proprement parler, un genre particulier de la peinture, mais il faut reconnaître que l'intérêt pour les choses lointaines, étranges ou étrangères, confèrent au langage figuratif une stylistique spécifique, tandis que le caractère insolite de certains sujets traités ne permet pas de les ranger dans un genre. »
Quoi qu'il en soit, l'« exotisme » de la stylistique et des sujets, le désir de sortir des limites des traditions nationales, tout comme les langues étrangères, eurent beaucoup d'influence sur la thématique des genres.

Portrait d'une négresse

Marie-Guillemine Benoist, 1800
Huile sur toile, 81 x 65 cm
Musée du Louvre, Paris





Nous nous arrêterons en premier lieu devant la vague d'orientalisme qui traversa toute l'Europe et laissa des traces dans l'art. Il est remarquable que ce fût avant tout la France qui propagea ce genre d'influence, par suite de l'hégémonie esthétique et artistique qu'elle conquiert dans l'espace culturel européen. Ainsi, les chinoiseries, qui se répandirent largement à l'époque du rococo et marquèrent la culture et l'art de cette époque, existent en fort petit nombre. Le caractère superficiel de l'influence étrangère est évident, d'autant plus que le rôle de la sultane fut parfois joué par la marquise de Pompadour. Le nom de cette personne suffit pour caractériser la stylistique et le genre des « bagatelles » picturales.

Pèlerins allant à La Mecque

Léon Belly, 1861
Huile sur toile, 161 x 242 cm
Musée d'Orsay, Paris





Il en est tout autrement pour la peinture française du XIX^e siècle. L'orientalisme servit de prétexte à une expérience artistique. Les pages du *Journal de l'artiste au voyage* d'Eugène Fromentin au Maroc et en Algérie (1832) constituent une intéressante expérience de « littérature picturale ». Les impressions notées au quotidien servirent de base à plusieurs travaux exécutés dans les années 1850. Fromentin constitua son répertoire thématique à la suite de plusieurs voyages en Afrique du Nord. Ce fut comme peintre orientaliste qu'il donna toute la mesure de son talent. Si nous comparons Fromentin et Delacroix (sans oublier quelle place occupe chacun de ces artistes dans l'histoire de l'art),

Le Bain turc

Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1862
Huile sur toile, diamètre 108 cm
Musée du Louvre, Paris





on constatera qu'ils conçurent l'Orient d'une façon très différente. L'Orient de Delacroix est à un haut degré le fruit de l'imagination et du tempérament du peintre, tandis que celui de Fromentin est le résultat d'une observation soutenue et d'une profonde prédilection. Pour trouver un ensemble cohérent d'œuvres du genre exotique, il faut regarder vers Paul Gauguin, dont le reniement de la civilisation européenne fut le plus radical. Son voyage en Polynésie, puis son installation à Tahiti, formèrent définitivement son langage artistique : ce qui était de l'« exotique » pour l'Européen devint le milieu vital du peintre, et la nature elle-même lui fait une fantastique source de création picturale et d'énergie.

En Attendant la traversée du Nil

Eugène Fromentin, 1872
Huile sur toile, 79 x 111 cm
Musée Pouchkine, Moscou





L'impressionnisme et le post-impressionnisme avaient préparé le sol pour une fertile collaboration des traditions euro-péenne et orientale. On interpréta souvent le rôle libérateur des mouvements d'avant-garde du début du siècle comme une révolte contre la dictature du mot. Mais la chose semble bien plus compliquée. La peinture « naïve » d'Henri Rousseau possède également des traits d'exotisme. Pourtant, il ne s'agit pas ici d'un attrait général des primitifs pour l'exotisme, mais d'un trait personnel du génie de Rousseau.

Les Présents chinois

Zacharie Astruc, vers 1873

Aquarelle, 38 x 55 cm

Sharon Flescher Collection, New York



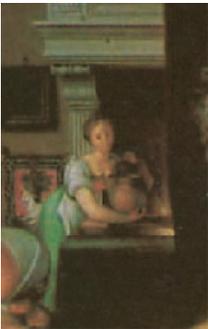


« Les cartes postales, les atlas illustrés, les timbres-poste coloniaux se transformèrent dans l'imagination de Rousseau, après ses promenades au Jardin des Plantes, en un voyage à travers des pays exotiques avec leurs plantes et les animaux extraordinaires. (...) Il peuplait parfois ses tableaux des étranges personnages qui peuplaient ses rêves, héros d'un monde que lui seul comprenait. » *Le Paysage oriental* de Jean Lurçat (Musée Pouchkine) se présente comme le décor d'une scène dont les héros exotiques auraient excité l'imagination des artistes et du public. Or, ce tableau de Lurçat ne fait qu'achever d'une manière très arbitraire la suite d'œuvres illustrant le genre qui nous intéresse.

Aha oe Feii? Eh quoi, tu es jalouse?

Paul Gauguin, 1892
Huile sur toile, 66 x 89 cm
Musée Pouchkine, Moscou





Nu

Tout comme il existe différentes façons d'employer le mot « nu », le corps nu peut ainsi susciter l'admiration ou la gêne, car il sert de symbole à des notions opposées : la beauté et l'indécence. Remontant au culte antique de la beauté du corps célébré par les maîtres de la Renaissance, le nu devint une composante des différents genres étudiés. On peut relever toute une gradation du nu, de la nudité sacralisée du Christ de la Passion jusqu'à la nudité désinvolte des nymphes, satyres et autres héros mythologiques.

La Dame au bain

François Clouet, vers 1571

Huile sur panneau de bois, 92,1 x 81,3 cm
The National Gallery of Art, Washington, D.C





Cela signifie que la présence d'un corps dévêtu, pour ne pas être indécent, devait être dictée par le sujet. L'évolution de la peinture européenne démontre fort bien comment s'élargirent les limites de l'inadmissible dans ce domaine. Les représentations de nus, relativement autonomes et pouvant témoigner de la formation d'un genre spécifique, sont un phénomène plutôt tardif.

Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées
et de sa sœur la Duchesse de Villars

Maître de l'École de Fontainebleau, vers 1594
Huile sur toile, 96 x 125 cm
Musée du Louvre, Paris





Cependant, il n'est pas nécessaire de répéter ce qui a déjà été dit. Notre objectif est d'étudier l'évolution de la peinture française au cours des siècles, aussi nous arrêterons-nous sur les œuvres relativement tardives. *Le Modèle nu* de Renoir (Musée Pouchkine) témoigne de la maturité du genre. Il semble que cette majestueuse nudité renferme toute la perfection du goût français en matière de peinture. Grâce à une subtile harmonie entre le maintien naturel et la pause imposée, Renoir obtient autant par la finesse d'expression que par la richesse de sa palette.

Jeune Homme nu assis au bord de la mer

Hippolyte Flandrin, 1836
Huile sur toile, 98 x 124 cm
Musée du Louvre, Paris





Le pinceau de l'artiste jouit de la beauté du nu avec cette franchise et cette spontanéité qui ne sont possibles qu'entre le peintre et son modèle. En même temps, cette œuvre de Renoir signifie que le modèle est devenu par lui-même le héros du tableau. A cet égard, rappelons que Degas représentait, comme il disait, des femmes honnêtes qui, nues, ne pensaient rien d'autre qu'à leur occupation.

Olympia

Edouard Manet, 1863
Huile sur toile, 130 x 190 cm
Musée d'Orsay, Paris





C'était comme si elles étaient vues à travers le trou d'une serrure. En effet, les modèles de Degas sont parfaitement indépendants ; son image de la nudité se suffit en tant que sujet et valeur esthétique. Son illustre série de nus représentant des modèles se baignant, se lavant, s'essuyant, constitue toute une partie de la vie intime de la femme, bien que cette expression ne convienne pas tout à fait, dans la mesure où les nus montrent des mouvements du corps s'inspirant de la Vénus des temps anciens.

Nu descendant un escalier No. 2

Marcel Duchamp, 1912
Huile sur toile, 146,8 x 89,2 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Pennsylvania





L'*Etude de baigneurs* de Cézanne est également rattachée à une suite de variations thématiques. Non moins préoccupé que Degas par la perte de l'intégrité de la forme, Cézanne recherchait dans la nudité la possibilité de ranimer Poussin dans la nature. Ce qui l'intéressait, ce n'était pas le caractère du corps en tant que tel, mais la composition des figures dans un accord rythmique et chromatique avec le paysage. Matisse reconnut un jour que, s'il rencontrait une femme pareille à ses créatures, il prendrait la fuite.

Femme avec un chien

Francis Picabia, 1924-1926
Gouache sur bois, 72,5 x 92 cm
Collection privée





« J'ai répondu à quelqu'un qui disait que je ne voyais pas les femmes comme je les représentais : « Si j'en rencontrais de pareilles dans la rue, je me sauverais épouvanté. » » Et d'ajouter : « Avant tout, je ne crée pas une femme, je fais un tableau », écrivait le peintre. Vue sous cet angle, la nudité se débarrasse des motivations de sujet et de genre, et devient une fonction plastique de l'œuvre picturale. Le corps est entièrement dépouillé des voiles qui dissimulaient la forme d'une expression pure. Le corps humain se fond dans le bâti du tableau.

Nu de femme

Raoul Dufy, 1930

Huile sur toile, 46 x 55 cm
Musée d'Art Moderne, Troyes





Allégories

L'Académie royale de Peinture et de Sculpture adopta la hiérarchie des genres suivante : la nature morte (représentation de fleurs et de fruits), le paysage (qui exige un plus grand effort intellectuel, surtout si des figures humaines y sont introduites), puis vient la représentation des êtres animés, des animaux, des hommes dans leur entourage habituel (la scène de mœurs), et, à un niveau plus élevé, sont placés le portrait et la peinture d'histoire. Au-dessus de cette dernière, il ne peut y avoir que la composition allégorique, dans laquelle des vérités supérieures peuvent être exprimées.

La Richesse

Simon Vouet, vers 1640
Huile sur toile, 170 x 124 cm
Musée du Louvre, Paris





En accordant à ce dernier genre l'un des derniers chapitres de notre essai, nous ne voulions aucunement en minimiser les mérites historiques. Car les chefs-d'œuvres de la peinture française que sont *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin, *L'Enseigne de Gersaint* de Watteau, sont effectivement des allégories au même titre que les tableaux des collections russes, moins réputées dans ce domaine. La stylistique des peintures allégoriques peut servir de miroir à l'évolution de l'art français. *L'Allégorie de la miséricorde* (p. 242) de Jacques Blanchard (Musée de l'Ermitage), né en 1600, surnommé « Le Titien français », fut une authentique peinture « carrachesque », malgré les quelques traces de l'influence vénitienne.

Allégorie de la miséricorde

Jacques Blanchard, vers 1630
Huile sur cuivre, 25 x 39 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg



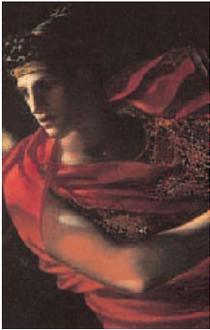


L'allégorie des arts occupe une place particulière dans la nomenclature du genre : il s'agit d'une forme traditionnelle d'autoreprésentation de l'art. Mais la hiérarchie classique des genres ne résistant guère à l'épreuve du temps, l'allégorie finit par passer de mode. Déjà l'allégorisme moralisateur des célèbres tableaux de Greuze fut accueilli comme un intrus dans la peinture. Et bien que le genre possédât un potentiel artistique latent, sa position perdit ses privilèges.

Allégorie du Goût

Jean Raoux, vers 1715-1734
Huile sur toile, 56,5 x 72 cm
Musée Pouchkine, Moscou





Ni l'école de David, ni les romantiques ne se détournèrent du pathos allégorique, mais sans le soutien des autres genres, ce type de langage figuratif n'aurait pu survivre. Quoi qu'il en soit, sans avoir quitté les murs du Salon, l'allégorie pure se trouva à l'écart des voies magistrales de la peinture française. Le discrédit du genre joua un certain rôle dans l'académisme de salon. L'Académie, qui jadis avait élevé la peinture allégorique, fut la cause de la dégradation du genre. On pourrait croire, à première vue, que le post-impressionnisme allait redonner vie à l'allégorie...

La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime

Pierre-Paul Prud'hon, 1808
Huile sur toile, 244 x 294 cm
Musée du Louvre, Paris



Index des artistes représentés

A

Astruc, Zacharie, 1833-1907 223

B

Balthus, Balthasar, 1908-2001 107

Baugin, Lubin, c.1612-1663 183

Bazille, Frédéric, 1841-1870 153

Belly, Léon, 1827-1877 217

Benoist, Marie-Guillemine, 1768-1826 215

Blanchard, Jacques, 1600-1638 243

Bonheur, Auguste-François, 1824-1884 209

Bonnard, Pierre, 1867-1947 201

Boucher, François, 1703-1770 147

Boudin, Eugène, 1824-1898 171

Boulogne, Valentin de (Le Valentin), c.1594-1632 11

Braque, Georges, 1882-1963 197

Brenet, Nicolas-Guy, 1728-1792 59

Buffet, Bernard, 1928-1999 127

C	
<i>Cabanel, Alexandre, 1823-1889</i>	47
<i>Caillebotte, Gustave, 1848-1894</i>	123
<i>Cézanne, Paul, 1839-1906</i>	181
<i>Champaigne, Philippe de, 1602-1674</i>	19
<i>Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, 1699-1779</i>	113
<i>Chassériau, Théodore, 1819-1856</i>	101
<i>Clouet, François, c.1505-1572</i>	227
<i>Clouet, Jean, c.1485-1541</i>	91
<i>Corot, Jean-Baptiste Camille, 1796-1875</i>	169
<i>Courbet, Gustave, 1819-1877</i>	151
<i>Courtois, Jacques (le Bourguignon), 1621-1676</i>	77
<i>Cousin, Jean, 1490-1560</i>	28
<i>Couture, Thomas, 1815-1879</i>	67
<i>Coypel, Charles-Antoine, 1661-1722</i>	33

<i>D</i>	
<i>Daubigny, Charles-François, 1817-1878</i>	165
<i>Daumier, Honoré, 1808-1879</i>	121
<i>David, Jacques-Louis, 1748-1825</i>	63
<i>Degas, Edgar, 1834-1917</i>	103
<i>Delacroix, Eugène, 1798-1865</i>	85
<i>Delaroche, Hippolyte (Paul), 1797-1856</i>	69
<i>Denis, Maurice, 1870-1943</i>	25
<i>Derain, André, 1880-1912</i>	195
<i>Desportes, Alexandre-François, 1661-1743</i>	205
<i>Drouais, Germain-Jean, 1763-1788</i>	41
<i>Dubois, Amboise, 1543-1614</i>	75
<i>Duchamp, Marcel, 1887-1968</i>	235
<i>Dufy, Raoul, 1877-1953</i>	239

<i>F</i>	
<i>Fantin-Latour, Henri, 1836-1904</i>	193
<i>Flandrin, Hyppolyte, 1809-1864</i>	231
<i>Forain, Jean-Louis, 1852-1931</i>	143
<i>Fougeron, André, 1913-1998</i>	203

<i>Fouquet, Jean, c.1420-1485</i>	9
<i>Fragonard, Jean-Honoré, 1732-1806</i>	137
<i>Fromentin, Eugène, 1820-1876</i>	221
G	
<i>Gauguin, Paul, 1848-1903</i>	225
<i>Gérard, François, 1770-1837</i>	99
<i>Géricault, Théodore, 1791-1824</i>	65
<i>Gérôme, Jean-Léon, 1824-1904</i>	71
<i>Girodet, Anne-Louis, 1767-1824</i>	43
<i>Greuze, Jean-Baptiste, 1725-1805</i>	115
<i>Gros, Antoine-Jean, 1771-1835</i>	61
<i>Guérin, Pierre-Narcisse, 1774-1833</i>	45
<i>Guigou, Paul Camille, 1834-1871</i>	119
I	
<i>Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 1780-1867</i>	219
J	
<i>Jouvenet, Jean, 1644-1717</i>	21

L

<i>Lafosse, Charles de, 1636-1716</i>	35
<i>La Hyre, Laurent de, 1606-1656</i>	31
<i>La Tour, Georges de, 1593-1652</i>	15
<i>Lancret, Nicolas, 1690-1743</i>	133
<i>Largillière, Nicolas de, 1656-1746</i>	55
<i>Laurencin, Marie, 1885-1956</i>	51
<i>Le Brun, Charles, 1619-1690</i>	13
<i>Le Nain, Antoine, c.1600-1648</i>	109
<i>Le Nain, Louis, c. 1593-1648</i>	111
<i>Le Sueur, Eustache, 1616-1655</i>	23
<i>Léger, Fernand, 1881-1955</i>	199
<i>Lemoyne, François, 1688-1737</i>	37
<i>Lepicié, Nicolas-Bernard, 1735-1784</i>	95
<i>Lorrain (Claude Gellée), 1600-1682</i>	159
<i>Lyon, Corneille de, c.1500-1575</i>	89

M

<i>Manet, Edouard, 1832-1883</i>	233
<i>Marquet, Albert, 1875-1947</i>	73
<i>Martin, Pierre-Denis, c.1663-1742</i>	83

<i>Master of the Fontainebleau School, 1525-1575</i>	229
<i>Matisse, Henri, 1869-1954</i>	157
<i>Meissonier, Jean-Louis-Ernest, 1815-1891</i>	87
<i>Millet, Jean-François, 1814-1875</i>	117
<i>Monet, Claude, 1840-1926</i>	179
<i>Monnoyer, Jean-Baptiste, 1634-1699</i>	185
<i>Moreau, Gustave, 1826-1898</i>	49
<i>Morisot, Berthe, 1841-1865</i>	125

N

<i>Natoire, Charles-Joseph, 1700-1777</i>	39
<i>Nattier, Jean-Marc, 1685-1766</i>	81

O

<i>Oudry, Jean-Baptiste, 1686-1755</i>	207
--	-----

P

<i>Parrocel, Joseph, 1646-1704</i>	79
<i>Pater, Jean-Baptiste, 1695-1736</i>	129
<i>Picabia, Francis, 1879-1953</i>	237
<i>Pissarro, Camille, 1830-1903</i>	167

<i>Poussin, Nicolas, 1594-1665</i>	17
<i>Prud'hon, Pierre-Paul, 1758-1823</i>	247
R	
<i>Raoux, Jean, 1677-1734</i>	245
<i>Redon, Odilon, 1840-1916</i>	105
<i>Renoir, Pierre-Auguste, 1841-1919</i>	139
<i>Rigaud, Hyacinthe, 1659-1743</i>	93
<i>Robert, Hubert, 1733-1808</i>	149
<i>Robillard, Hippolyte, début XIX^e - après 1875</i>	191
<i>Roland de la Porte, Henri-Horace, 1724-1793</i>	187
<i>Rouault, Georges, 1871-1958</i>	27
<i>Rousseau, Henri (Le Douanier Rousseau), 1844-1910</i>	213
S	
<i>Saint-Jean, Siméon, 1808-1860</i>	189
<i>Seurat, Georges, 1859-1891</i>	141
<i>Sérusier, Paul, 1864-1927</i>	175
<i>Signac, Paul, 1863-1935</i>	177

<i>Sisley, Alfred, 1839-1899</i>	173
<i>Subleyras, Pierre, 1699-1749</i>	57
T	
<i>Toulouse-Lautrec, Henri de, 1864-1901</i>	145
<i>Troyon, Constant, 1810-1865</i>	211
V	
<i>Valenciennes, Pierre-Henri, 1750-1819</i>	163
<i>Vanloo, Carle, 1705-1765</i>	135
<i>Vernet, Claude-Joseph, 1714-1789</i>	161
<i>Vigée-Lebrun, Elisabeth, 1755-1842</i>	97
<i>Vignon, Claude, 1593-1670</i>	53
<i>Vouet, Simon, 1590-1649</i>	241
<i>Vuillard, Edouard, 1868-1940</i>	155
W	
<i>Watteau, Jean-Antoine, 1684-1721</i>	131

