

Histoire de l'art

1.Introduction

Cohérence chronologique et cadre visuel de l'art des 15^e-19^e siècles.

- Chronologiquement, le cours se situe entre la fin du 14^e siècle et parcourt le temps jusque la fin du 19^e siècle, c'est-à-dire les années 1900. Pratiquement, et nous verrons pourquoi, cette partie commence vers 1400-1410 et se termine en 1906, même si, ponctuellement, le cours aborde des œuvres réalisées vers 1300-1320.
- Dans cette chronologie, il faut percevoir un mouvement contradictoire. D'une part, aller du 15^e au 19^e siècle couvre une période immense. Le début de cette période est absolument différent de sa fin, les contextes culturels, techniques, historiques, politiques et géographiques changent résolument. Or, de manière étonnante, au niveau esthétique, cette période se singularise par une forme de cohérence. Laquelle ?

Mimésis, scénographie, narration.

Le premier style associé à l'art du 19^e siècle, le Néo-Classicisme, débute vers 1770. Formellement, la peinture néo-classique repose encore sur un modèle vieux de plus de 350 ans, à savoir que la manière de peindre, de représenter, de restituer les formes dans un espace respecte une tradition héritée de la Renaissance italienne, au 15^e siècle si je remonte dans le temps à travers cette œuvre, on perçoit bien que l'art des 15^e-19^e siècle est régi par une unité formelle, alors que si l'on compare cette production avec une pierre viking, on sort de cette logique).

Jacques-Louis David, Le Serment des Horaces,

18^eème (néoclassicisme)

Nicolas Poussin, Le Jugement de

Salomon , 17^eème (classicisme)

Masaccio, Le paiement du tribut, 15ème siècle (Renaissance)

pierre viking , Pierre de Vang, 11ème siècle

2009, Florence

Masaccio, Saint Pierre guérit les malades avec son ombre

Avec un peu d'humour, on pourrait dire que le 19^e siècle, en peinture, commence vers 1420 dans les rues de Florence (Italie), berceau de la Renaissance italienne. Entre une œuvre du 15^e siècle italien et une peinture française de 1800, les principes de composition sont assez semblables, même si, pendant ce laps de temps, les styles ont fortement évolué.

L'invention majeure de la Renaissance est la représentation mimétique sur base d'un emploi systématique de la perspective. Par mimésis, on entend que, depuis cette époque, l'art veut donner une image fidèle de la réalité : on veut reproduire la réalité telle que l'oeil humain la perçoit. Or la représentation vériste de la réalité n'est pas une évidence. En effet, de nombreuses

cultures ne proposent pas un art qui imite la réalité. C'est une tradition occidentale qui n'est pas partagée par d'autres civilisations comme l'art arabe par exemple qui est abstrait.

Ce système (mimésis) est basé sur la perspective. Celle-ci consiste, sur un tableau à deux dimensions, à donner l'illusion de la profondeur en situant les volumes dans l'espace. La perspective ne fait que reproduire des règles d'optique de la vision humaine : un homme situé à cent mètres nous apparaît forcément plus petit qu'un homme qui se trouve à deux mètres de distance, les lignes de bordure d'une route semblent converger sur l'horizon en un point unique.

La perspective va être scientifique et systématisée à partir de la Renaissance. Au Moyen-Age, on ne représentait pas la réalité de cette façon. Le Moyen-Age est marqué par l'omniprésence de la religion chrétienne qui impose une vision théocentrique de l'univers. Sur une page de manuscrit gothique, par exemple, on verra que Dieu est représenté « en plus grand » que les hommes parce qu'il est « plus important » qu'un simple mortel ; le canon des personnages ne dépend pas de sa situation dans le monde mais bien de sa situation au regard de Dieu.

Au Moyen-âge, la représentation est donc basée sur les conventions (surtout religieuses, théologiques), alors qu'à la Renaissance, l'art tente de s'accorder à la réalité de vision.

GIOTTO (début du changement)

On peut voir une première représentation de cette évolution dans les fresques peintes par Giotto pour l'église supérieure d'Assise, vers 1300, puis en 1317 dans les fresques des chapelles Bardi et Peruzzi de Sainte Croix à Florence. Le thème iconographique est la légende de Saint François. Le thème peut sembler anodin, mais il représente un changement dans les mentalités. Saint François, en effet, est un saint « moderne », encore vivant dans les esprits à cette époque. Giotto entend, par ses fresques, lui donner un cycle légendaire, comme on l'avait fait pour le Christ. Le but du peintre n'est donc pas de représenter une « vieille » légende, mais bien une « histoire » presque contemporaine. Giotto ne représente pas des lieux révélés, mais exprime le sentiment du religieux à travers l'homme moderne, ce qui explique que les situations sont évoquées avec vérisme dans un cadre contemporain où les lieux parlent aux gens (paysages et églises d'époque).

L'art du 19^e siècle est le fruit de cette tradition en ce sens qu'il vise toujours à la représentation mimétique et qu'il utilise, à cette fin, tous les systèmes inventés à la Renaissance :
-> perspective géométrique ou linéaire

(Mariage de la Vierge, Raphael, 1504, Milan)

-> perspective atmosphérique : moins par le dessin et la géométrie mais plus par la facture de l'auteur (La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte-Anne, Léonard de Vinci, 1510, musée du Louvre). Camaïeu bleu-gris, il crée la technique du Sfumato (< enfumer) : formes beaucoup plus vaporeuses, tremblantes et atténuées dans leurs couleurs.

-> le clair-obscur : contraste d'opposition entre la clarté et l'obscurité (La conversion de saint-Paul, Caravage, 1600, Santa Maria del Popolo)

Au 19^e siècle, l'art n'est pas basé sur l'innovation permanente, ce qui caractérise le rapport moderne à l'œuvre (fin du 19^e siècle – 20^e siècle), mais plutôt sur une tradition qui a valeur d'exemple. Quand bien même il innove stylistiquement, un peintre académique du 19^e siècle cherche avant tout à se hisser à la hauteur de la tradition, ce qui explique, par exemple, que les artistes néo-classiques cherchaient à imiter l'art antique ou ancien : comparaison Véronèse, Les noces de Cana , 1563, Louvre, œuvre maniériste Les romains de la décadence, 1847, musée d'Orsay, Couture.

Par conséquent, les caractéristiques structurelles de la peinture au début du 19^e siècle sont d'application générale. On pourrait les résumer comme suit :

- i. MIMESIS : les techniques utilisées permettent de donner à la représentation « l'illusion » de la réalité.

- ii. SCENOGRAPHIE : comme dans un théâtre, l'image est « mise en scène » pour faciliter la lecture (structure de la composition, éclairage...).
- iii. NARRATION : le tableau n'est pas gratuit, il « raconte » une histoire, tirée d'un texte, d'une légende, de la mythologie, etc. Image = texte visuel.

1. La Renaissance (1300/1400-1600)

La Renaissance est un phénomène culturel qui explique le changement de conception de l'image à la fin du Moyen-Age. Le mot Renaissance est inventé au 19^e siècle par Jules Michelet. Le terme est problématique, car il est basé sur une vision négative du Moyen-Age.

Par ailleurs, la Renaissance n'est pas un phénomène homogène, elle arrive très progressivement et ne supprime pas les arts médiévaux pour autant. Le gothique perdure longtemps en Angleterre, peu touchée par la Renaissance ; le Maniérisme dure jusqu'en 1620 en Espagne alors que Caravage le met à mal vers 1595 en Italie.

DOME DE MILAN

L'œuvre montre un gothique flamboyant alors qu'il est édifié pendant les 14^e, 15 et 16^e siècles.

Comment expliquer cette ouverture intellectuelle et culturelle véhiculée par l'Humanisme ?

➤ Des raisons historiques

i. La chute de Constantinople en 1453. La pression des Turcs « rétrécit » l'Europe et coupe des voies commerciales.

ii. Les hommes développent donc de nouvelles politiques de voyages débouchant sur de nouvelles découvertes. Découverte du « Nouveau Monde » par Christophe Colomb en 1492.

➤ Des raisons religieuses

iii. La Renaissance voit apparaître les schismes religieux au sein de la chrétienté qui font vaciller l'assise de la religion catholique. Dans la première moitié du 16^e siècle, la Réforme engendre le protestantisme ; Calvin crée le calvinisme, Luther le luthérianisme ; en 1534, l'Angleterre se sépare de Rome donnant naissance à l'anglicanisme.

iv. Il en résulte que l'homme ne se voit plus comme une

créature entièrement soumise à Dieu et au pouvoir d'une église toute puissante. Il possède sa propre autonomie d'action et de pensée et peut mesurer sa place, son rôle, sa position dans son environnement. C'est d'ailleurs à cette époque que l'homme va chercher à « mesurer » le réel, en inventant notamment la mesure du temps (apport de Galilée) ; auparavant, le temps était réglé par la liturgie. L'homme cherche à comprendre sa situation « logique » dans le monde.

Les oeuvres:

HANS HOLBEIN LE JEUNE, LES AMBASSADEURS, 1533, Londres

Dieu et la mort sont là, mais cachés. La perspective est cohérente, l'espace est mimétique. La tête de mort se base sur un jeu perspectif, l'anamorphose (memento mori). L'œuvre représente deux ambassadeurs de François 1^{er} montrés comme des intellectuels, des hommes éclairés : ils ont à leur portée des instruments scientifiques, ainsi qu'un texte de Luther qui montre une ouverture à la Réforme.

➤ Des raisons intellectuelles.

v. L'époque est marquée par un phénomène lourd, la découverte de l'Antiquité. A côté des textes sacrés, la

pensée se nourrit également des auteurs grecs et romains.

vi. Ce goût pour l'Antiquité va rebondir au 18^e siècle avec les fouilles de Pompéi et d'Herculanum, puis, dans la période contemporaine, avec le Néo-Classicisme à la fin du 18^e et au début du 19^e siècle.

HERMAN POSTHUMUS, paysage avec ruines antiques, 1536, Vaduz

Le paysage, ici, c'est l'Antiquité. La vision est assez fidèle à l'époque : les sites antiques n'étaient pas ou peu fouillés, ils étaient à la fois cachés à la vue et visibles puisque des parties d'architectures émergeaient dans le paysage. Mais ce sont des ruines, des morceaux cassés, une syntaxe à utiliser pour créer une langue, qui n'est pas seulement copie (un petit personnage mesure une œuvre avec un compas), mais une vraie création à partir d'un vocabulaire connu.

Le PRIMATICE, Ariane couchée, Versailles, 1543

L'inspiration de l'Antique n'est pas une copie servile, dialogue, échange entre l'antiquité et la Renaissance. Primatice moule l'Ariane du Belvédère, mais en remontant les moules il change la position pour donner une ligne maniériste à cette œuvre déjà marquée par la sensualité de l'art hellénistique.

Très vite, le modèle humaniste de la Renaissance va se diffuser à travers l'Europe.

vii. En Italie, constituée de cités-états, les cours rivalisent de prestige ; l'art est l'un des supports privilégiés de cette émulation. En Italie, les villes sont en compétition. Les princes, les Este à Ferrare, les Sforza à Milan, les Médicis à Florence, s'entourent d'humanistes, de peintres, d'artistes, pour montrer au monde leur fortune et leur goût. Cette dynamique de commande explique l'intense création tant dans l'architecture, la peinture, la sculpture.

PALAZZO MEDICIS-RICCARDI, Florence, 1444--1460

BENOZZO GOZZOLI, L'ADORATION DES MAGES, 1440-1441, chapelle privée des Médicis.

Il s'agit d'un palais de prestige, mais qui veut également montrer la puissance des Médicis (bossages au premier niveau). Les Médicis sont des banquiers qui sont les témoins de ce nouveau pouvoir du commerce. Leur fortune leur permet d'utiliser l'art comme outil de distinction sociale. Les Médicis osent se représenter à la suite des rois mages (chapeaux rouges).

viii. Après le Grand Schisme et le séjour des Papes en Avignon, le Pape se réinstalle en 1420 à Rome dans une ville qui ne compte que 20.000 habitants. Après la paix de Lodi en 1454, le modèle florentin se diffuse dans toute l'Italie. En 1439-1440, un concile international se tient à Florence, beaucoup prennent alors la mesure du modèle florentin. Les artistes florentins sont appelés dans toutes les villes. Dans ce contexte, les Papes vont souhaiter redonner à Rome la grandeur de la ville antique dans les premières années du 16^e siècle. Le Pape Jules II, surtout, va vouloir restaurer la grandeur des Etats pontificaux. Cet âge d'or dure jusqu'au sac de Rome en 1527.

BRAMANTE, CORTILE DU BELVEDERE, 1506, Rome, Vatican. Bramante relie le palais pontifical à la villa du Belvédère. Il recrée ainsi le cadre antique de l'architecture, où le bâtiment a une fonction, mais est aussi un lieu de plaisir, de vie sociale. C'est aussi un lieu de représentation, avec une vraie scénographie. C'est donc un style ostentatoire et fonctionnel.

ix. Les échanges nord-sud s'intensifient au 15^e siècle. Rogier van der Weyden travaille pour Lionel d'Este à Ferrare en 1450, et il y a d'autres exemples. Les marchands italiens commandent des portraits aux maîtres flamands (Van Eyck, les époux Arnolfini). L'art flamand utilise systématiquement la peinture à l'huile, et travaille dans une option de réalisme.

JEAN VAN EYCK, LES EPOUX ARNOLFINI

L'œuvre représente Giovanni Arnolfini et son épouse. Il est marchand toscan établi à Bruges. Désir de réalisme propre aux Flandres. Les personnages sont presque de face ; dans la Renaissance italienne, ils sont souvent de profil. L'image dans le miroir veut démontrer la cohérence de l'espace perspectif.

x. A la fin du 15^e siècle, l'Europe est conquise par la Renaissance italienne. Les artistes et les œuvres italiennes s'exportent. Les Français occupent le milanais avec la victoire de François premier à Marignan (1515). François 1^{er} reçoit Léonard de Vinci à Amboise entre 1516 et 1519. Les Français voient l'art milanais et sont surtout frappés par le décoratif flamboyant,

comme la chartreuse de Pavie. Il s'agit d'une renaissance encore très gothique.

CHÂTEAU D'AZAY-LE-RIDEAU, construit pour Gilles Berthelot, président de la chambre des comptes, trésorier de France. L'ordonnance de la façade et l'ouverture par des baies à croisillons contraste avec l'utilisation d'un vocabulaire tiré de l'architecture militaire médiévale. On a donc du gothique et de la Renaissance en un même édifice.

A. La première Renaissance et la mise en place de l'image mimétique (1400-1495).

Méthode: les analyses se font sur base d'une œuvre principale associée à une dizaine d'autres. Le but est d'approfondir la compréhension de problématiques dont l'objectif est de comprendre les enjeux visuels de l'image fixe entre 1400 et 1900, période charnière puisqu'elle concourt à la mise en place, puis à la mise en doute de la représentation mimétique.

Introduction :

La première Renaissance cherche à articuler les représentations dans un cadre cohérent basé sur la vraisemblance de l'image au regard de la réalité (mimesis en Grec : imitation). La Renaissance est induite par un vaste mouvement historique et culturel qui engendre un monde neuf de commerce, d'échanges, de réseaux de savoirs. Le monde temporel prend une consistance que l'image cherche à percer. Les artistes vont construire des représentations qui articulent les volumes dans des espaces logiques. Pour ce faire, ils ont recours à la perspective dont l'usage structure la représentation mimétique, image fidèle de la réalité.

La Renaissance va rechercher dans l'Antiquité l'image d'un monde de proportions harmonieuses entre l'homme et son environnement, plutôt que de perpétuer l'héritage des canons médiévaux, articulés sur une échelle de valeur théocentrique (cf première partie).

Œuvres :

- Masaccio (1401-1428), La vie de Saint-Pierre, 1427, Florence.

Masaccio (1401-1428), Le Paiement du tribut, 1427. Fresque, Florence, Eglise du Carmine, Chapelle Brancacci.

- Peinte en collaboration avec Masolino, l'œuvre raconte la vie de Saint-Pierre sur base des Evangiles, des Actes des Apôtres et de la Légende dorée.
- Cette œuvre pose une pierre importante dans la construction de l'image fixe comme représentation mimétique et scénographique. Outre la cohérence des scènes et des figures, l'œuvre se présente comme un témoignage vériste sur une « histoire » présentée en toute vraisemblance. Ce faisant, la première renaissance va dégager les grandes logiques de la représentation mimétique en articulant sur le mode de l'imitation la ligne, le volume, l'espace, et les relations qui en découlent.
- Pour preuve de cette recherche mimétique, les scènes sont inscrites entre des pilastres qui indiquent que l'artiste a voulu articuler la représentation et l'espace réel, pour nous montrer que l'œuvre n'est pas une « vue à distance », mais plutôt une fenêtre sur le monde. L'espace de l'image, par ailleurs, est ouvert, tangible, rien ne s'oppose à la pleine saisie visuelle des données plastiques.
 - En ce qui concerne les **personnages/volumes** :
 - L'influence de la statuaire antique permet de simplifier les corps et de les concevoir comme « statues », à savoir des présences à trois dimensions dans un espace à trois dimensions.
 - Les drapés, amples et lourds, donnent une consistance aux corps.
 - Les personnages sont vus dans un contraste entre le clair et l'obscur, ce qui souligne leur volume.
 - Les apôtres sont placés en arc de cercle, forme qui « renforce » leur présence dans l'espace, ainsi que la cohérence des liens qui les unissent.
 - En ce qui concerne la **perspective** :
 - La perspective est l'élément clé de la construction mimétique de l'image, c'est elle qui « organise » l'image. Dans De pictura, Alberti définit la perspective comme « [...] une fenêtre à travers laquelle l'histoire se donne à voir ».
 - La perspective n'est pas un savoir neuf, il repose sur le savoir médiéval. Mais elle est néanmoins systématisée. L'espace est scientifiquement construit. Pour autant, la perspective n'est pas qu'un seul moyen d'obtenir une image mimétique. Elle est également connotée d'une valeur « morale » ; dans Le paiement du tribut, par exemple, le point de fuite est situé sur le visage du

Christ. La perspective est également un marqueur de l'émancipation des artistes. Par la maîtrise savante qu'elle véhicule, la perspective permet aux artistes de se dégager du travail artisanal des corporations médiévales et de se construire progressivement comme artistes.

→ En ce qui concerne la **narrativité** :

- L'œuvre se libelle comme une construction narrative scénographique, à savoir que « l'histoire » est « lue » visuellement par le peintre.
- Dans la ville de Capharnaüm (St Mathieu), un collecteur d'impôts demande au Christ de payer un tribut. Le Christ demande à Saint-Pierre de retirer une pièce de la bouche du premier poisson péché. A gauche, Saint-Pierre pêche le poisson. A droite, dans la seconde partie de l'œuvre, Saint-Pierre paie le percepteur romain.
- L'œuvre a une résonance contemporaine. En 1427, à Florence, il y a un débat sur une réforme fiscale qui aboutit à la création du Cadastre, qui établit une taxation plus équitable sur les citoyens.

→ En ce qui concerne la **scénographie** :

- En quelque sorte, Masaccio « décompose » les moments clés de l'histoire qu'il structure dans un espace narratif cohérent. L'articulation visuelle correspond à l'articulation narrative. En position centrale, le Christ « flèche » avec son doigt tendu la lecture de l'épisode de gauche, alors que le percepteur, de dos, « flèche » la lecture dans l'autre sens, avec l'épisode du paiement.
- La cohérence visuelle sert donc aussi à organiser une cohérence narrative.

Hubert (1366-1426) et Jan Van Eyck (1390-1441), Retable de l'Agneau mystique, vers 1432. Gand, Saint-Bavon.

- Dans les pays du Nord, les artistes flamands font valoir un désir de réalisme qui s'apparente à la recherche de la Renaissance italienne.
- Cette recherche est largement basée sur la peinture à l'huile. Vasari a affirmé que Van Eyck était l'inventeur de la peinture à l'huile. En réalité, Van Eyck ne fait que perfectionner une technique qui existe depuis le 14^e siècle au moins. Van Eyck pratique la peinture en glacis, c'est-à-dire qu'il superpose des couches légèrement chargées en pigments. La lumière pénètre dans les couches et se reflète sur le fond blanc de la préparation, donnant l'impression que les couleurs sont éclairées « de l'intérieur ». De ce fait, Van Eyck rompt avec le style plat et linéaire du gothique international pour donner consistance aux volumes. Pour autant, l'œuvre s'organise encore sur une répartition médiévale en panneaux ainsi qu'un symbolisme chrétien qui est extérieur au désir de représentation réaliste de la Renaissance.
- L'œuvre est une commande d'un échevin de la ville de Gand. Elle représente le sacrifice de l'Agneau, c'est-à-dire le sacrifice du Christ.

- Pour autant, Van Eyck cherche à structurer la représentation dans l'espace de la vraisemblance. On sait, par exemple, que dans son emplacement d'origine (1^{er} chapelle méridionale du cœur), Van Eyck avait tablé sur l'éclairage naturel de deux fenêtres ouvertes au sud, c'est-à-dire que la source de lumière est dissociée de la représentation. L'œuvre est en transparence avec le cadre « réel » dans laquelle elle se trouve comme s'il y avait un continuum entre la réalité et la scène peinte. Les deux fenêtres sont peintes dans les reflets de certaines gemmes de l'œuvre, et des ombres portées le sont en fonction de l'éclairage naturel.
- Dans le rendu des figures, la recherche réaliste est poussée à son paroxysme. La pilosité d'Adam, par exemple, est étonnante de vérisme. Van Eyck fait sortir son pied de la niche pour souligner cette contiguïté entre espace peint et espace réel.

Andrea Mantegna (1431-1506), Retable de San Zeno. Vérone, San Zeno.

- L'œuvre représente la Vierge entourée de saints et de Saint Zénon, saint patron de Vérone.
- La peinture est prétexte à un dialogue entre le vocabulaire de l'architecture et celui de la peinture. L'œuvre reprend l'idée des triptyques médiévaux, panneaux d'autel en trois parties qui s'ouvriraient pour les offices. Ici l'œuvre est structurée comme un triptyque, mais elle est en même temps une pala (tableau d'autel unique). L'architecture rassemble les trois parties qui ne sont pas des lieux distincts, mais un lieu unique mis en scène par l'architecture sculptée et la perspective, qui donne l'unité à l'ensemble. L'architecture matérialise physiquement l'espace de l'œuvre car les colonnes du cadre sculpté sont en cohérence avec l'espace perspectif de l'image qui vient se structurer à l'architecture de la pala. Il s'agit donc d'un lieu continu.
- Le point de vue de l'image est vériste, puisque la ligne d'horizon se trouve très bas (en bas du trône), comme si la Vierge était vue du bas, du point de vue réel dans l'Eglise.
- Cette œuvre montre par ailleurs à quel point l'Antiquité constitue un ensemble de solutions, une syntaxe, utile pour structurer un propos contemporain. Si l'architecture antique scénographie la scène, elle est pourtant clairement « distinguée » de son contenu par la couleur, réservée aux scènes bibliques.

Nanni di Banco (1330-1421), Quatre Saints couronnés, 1410-1413. Florence, Orsanmichele.

- L'œuvre de di Banco s'inspire clairement des proportions des statues antiques, notamment des reliefs des sarcophages du **Camposanto de Pise** (cimetière romain). On s'intéresse à la « gravitas » plutôt qu'à la grâce du Gothique international (pour exemple : **vierge en ivoire de la Saint-Chapelle (Paris), 1250-1260**). C'est l'idée, selon le mot de Ghiberti, de « statua virile » (la statue virile) qui renvoie à l'idée de « virtus » (vigueur morale), notion clé de l'Humanisme.
- Comme Masaccio, di Banco s'inspire des types statuaires ; les saints sont monumentaux, campés comme des statues romaines. Il s'agit des quatre saints patrons des tailleurs de pierre, quatre

sculpteurs chrétiens martyrisés par Dioclétien pour avoir refusé de faire une statue en l'honneur d'Esculape.

- Dans le **Tabernacle du parti guelfe**, de Donatello et Michelozzo, par contre, l'encadrement architectural de la niche est construit à l'image d'un temple antique.
- Le sculpteur a certes entouré la niche d'une architecture gothique, mais les saints sont placés en arc-de cercle (comparaison avec le **Paiement du tribut** de Masaccio), dispositif qui donne une vraisemblance à la cohérence du groupe, tout en précisant le contenu de l'iconographie : l'impression est celle d'une conversation grave, d'un message échangé entre les saints, comme s'ils faisaient front ensemble face à l'adversité.

Détails d'un sarcophage romain du Composanto de Pise,
1er-2ème siècle pcn

vierge en ivoire, 13ème siècle

Andrea Pisano (1290-1348/49), Portes du Baptistère de Florence, 1330-1338. Les marchands chassés du temple.

- Le baptistère, de plan centré, est décoré d'un parement de marbre blanc, vert et rose, dans un style roman toscan (12^e siècle).
- Dans la première porte (sud) réalisée par Pisano, commandée par la Calimala, corporation des marchands de laine, l'œuvre est marquée par le Gothique notamment dans les drapés. L'architecture, traitée par fragments, ne suffit pas à placer le cadre perspectif. La similitude des reliefs architecture/personnages ne permet pas de scinder distinctement les plans.
- En 1401, la Calimala commande une seconde œuvre à Ghiberti. L'artiste travaille dans le même cadre quadrilobé que Pisano, qui était imposé par le commanditaire pour une question de cohérence visuelle. On constate que Ghiberti cherche à distinguer plus clairement les groupes, avec les personnages de gauche, derrière le rocher, les deux serviteurs avec l'âne, et de l'autre côté, Abraham et Isaac. Dieu demande à Abraham de sacrifier son fils, puis arrête son geste et lui demande de sacrifier un bélier en lieu et place. On remarque aussi que, si le corps d'Abraham fait penser au Gothique international, le corps d'Isaac est construit comme une statue grecque.
- En 1425, la Calimala commande une autre porte à Ghiberti. Michel-Ange l'aurait appelée la « porte du paradis », nom qu'elle garde aujourd'hui. Le relief écrasé à l'arrière-plan utilise

l'architecture, imitant le dispositif perspectif de la peinture, pour donner une profondeur spatiale à la scène qui se déroule au premier plan. Les figures, en haut-relief, se distinguent nettement de l'arrière-plan. On voit donc la sculpture rivaliser avec la peinture dans la mise en place de l'espace perspectif. Le dispositif qui consiste à articuler l'architecture en arrière-plan pour mettre le premier plan en relief sera récurrent dans toute l'histoire de la construction de l'image renaissante et classique.

Donatello (1386-1466), David, vers 1440. Florence, Bargello. 'vue dans la première renaissance)

- L'œuvre représente un thème biblique, David vainqueur de Goliath. Pour autant, l'œuvre présente une nouveauté majeure, car il s'agit du premier nu monumental de la Renaissance. L'artiste s'est appuyé sur le livre de Samuel pour justifier la nudité, mais il faut surtout voir l'influence de l'Antiquité, avec un contraposto (déhanché) caractéristique de la sculpture grecque. Au niveau formel, David a une taille d'1m50, ce qui lui donne une dimension humaine. Son visage tourné vers le bas accentue la dimension psychologique et permet au spectateur de se plonger dans son état d'esprit. Le corps est encore marqué par la grâce du Gothique international, mais si la recherche du vérisme anatomique prolonge les canons de la statuaire antique.
- L'œuvre trouve probablement son cadre dans une commande semi-privée. Elle a sans doute été commandée par les Médicis ; elle était en tous cas placée dans la cour du Palais en 1459, ce qui lui a permis d'être appréciée par de nombreux Florentins.
- On peut relier le thème avec l'Humanisme et la relecture de l'Antiquité, à savoir que, au-delà de la figure biblique, l'œuvre peut être associée à un Hercule ou, plutôt un Mercure. Mercure était Dieu du commerce, ce qui renvoie évidemment aux Médicis, et le chapeau du David correspondrait alors au pétase, le chapeau à large bord plat porté par Mercure. Dans ce cas, le géant abattu serait Argos.
- La couronne de lauriers fait aussi penser à une allégorie de la victoire et pourrait se rapporter à la bataille d'Anghiari de 1440 (les Florentins battent les Milanais).
- Ce type d'iconographie est typique de l'Humanisme, friand de thèmes savants et raffinés qui relèvent tant du texte biblique que de sources antiques.

Filippo Brunelleschi (1377-1446), Santo Spirito, Florence, 1444-1487.

- Brunelleschi revient au vocabulaire roman (arcs en plein cintre) et donc romain (chapiteaux corinthiens) des églises, vocabulaire qui est utilisé pour véhiculer des solutions à la hauteur de la création d'un nouvel espace perspectif.

- Chaque chapiteau est surmonté d'un entablement surélevé qui « surhausse » la voûte, laissant apparaître les bas-côtés et donc l'ensemble de l'espace.
- La notion de maîtrise de l'espace est accentuée par le contraste structurant entre le blanc et la pietra serena.
- L'espace de l'église n'est plus un lieu de mystère, ou un lieu de verticalité divine, elle est un lieu à taille humaine structuré par l'ordre logique de la raison. Le grand carré de base est répété, cercles entre les colonnes très réfléchis, module géométrique. Les dalles sont construites à notre taille, formes simples, structurées et dynamiques (car rythme, énergie des voûtes).
- // avec l'homme de Vitruve où Vinci répond à la quadrature du cercle et à certains symboles ésotériques. Vinci définit le canon, il nous représente tels que nous sommes physiquement, découverte de l'anatomie. Homme statique alors que dans un cercle, homme en dynamisme. Proportion de l'être humain avec l'environnement qui l'entoure, comme pour l'église.

Nef de notre-dame de Paris.

B Le classicisme de la Renaissance (1495-1520).

Introduction:

La perspective se perfectionne et prend, avec Léonard de Vinci, une dimension « atmosphérique ». Les espaces sont continus et homogènes. Les artistes cherchent à dynamiser les sujets par des études très poussées des compositions. Les corps prennent en monumentalité, grâce à l'influence des types statuaire antiques, mais aussi en psychologie. La représentation de la Renaissance parvient de ce fait à une forme d'harmonie visuelle qui jette les bases de l'image classique.

Ces progrès sont engendrés par une forte émulation entre les artistes. A cette époque, l'artiste devient un homme respecté et apprécié pour ses qualités individuelles. Il cherche donc à briller par le style auprès des mécènes et des commanditaires. Les compositions cherchent à exprimer un contenu religieux ou moral mais aussi à se donner comme expression personnelle livrée au jugement sur des critères esthétiques. L'artiste développe son style, le complexifie et ne se contente plus de la storia (histoire narrative). De Vinci par ex nous raconte des choses complexes mais on les voit simples.

La plénitude de la Renaissance va surtout trouver sa pleine expression à Rome où les Papes (surtout Jules II, 1503-1513), par des commandes prestigieuses (cfr la Chapelle Sixtine), cherchent à donner à la ville italienne la grandeur de la Rome antique, nouveau témoin de la puissance de la papauté.

Les oeuvres:

Léonard de Vinci (1452-1519), La Vierge aux rochers, 1483-1486. Paris, Musée du Louvre. Léonard de Vinci (1452-1519), La Vierge aux rochers, 1507-1508. Londres, National Gallery.

- Dans un espace vériste, Vinci est l'un des premiers à trouver une ordonnance juste et vraisemblable entre les personnages. Il y a une «science des groupes solidaires», c'est-à-dire une relation cohérente entre les personnages qui ne passe pas uniquement par la perspective, mais par un traitement vériste des compositions, depuis les positions jusqu'aux psychologies.
- L'œuvre montre le mystère de l'Incarnation à travers les figures de Marie, Saint-Jean Baptiste le Christ et l'Ange Gabriel. L'œuvre a été commandée par la Confraternité de l'Immaculée Conception pour une église de Milan. La première version (Louvre) a choqué les commanditaires (les attributs ne permettent pas assez de distinguer Saint-Jean et le Christ, pourquoi Gabriel montre-t-il du doigt Saint-Jean et non le Christ?).
- La représentation du milieu naturel était absolument nouvelle et connut un succès immense. Celui-ci est constitué d'un univers minéral étonnant, avec des atmosphères vaporeuses nourries par une multiplication des sources de lumière. Une certaine absence de réalisme place l'œuvre au plan symbolique, comme si, effectivement, Léonard soulignait surtout l'aspect surnaturel du mystère de l'Incarnation. En même temps, c'est un univers naturel constitué de paysages, ce ne sont pas ces décors d'architectures « hors du monde » des premières œuvres de la Renaissance.
- L'idée d'un monde minéral renvoie aux traces du déluge. Sur le déluge, Vinci a écrit « Les montagnes dépouillées révéleront les profondes failles faites par les anciens tremblements de terre ».
- L'espace est porteur de sens. L'arrivée du Christ sur terre permet de régénérer le monde ; le Christ fait la transition entre l'Ancien et le Nouveau Testament. En même temps, la scène préfigure la passion. Dans une tradition florentine, on considère Saint-Jean Baptiste comme compagnon de jeu du Christ. Saint-Jean préfigure en même temps le Christ et, par ailleurs, il a conscience du sacrifice à venir, incarné par la position du Christ, appuyé devant un précipice, chute dans le vide.

Léonard de Vinci (1452-1519), La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne, 1508-1510. Paris, Musée du Louvre.

- L'œuvre représente la Vierge assise sur les genoux de sa mère, tenant l'enfant Jésus qui joue avec l'agneau (symbole du Christ « Agneau de Dieu » qui évoque le sacrifice). En annonçant le thème du sacrifice, l'agneau préfigure donc le drame de la Passion. Marie est assise sur la cuisse droite d'Anne. Les personnages sont en contiguïté, ils ne sont pas séparés et figés dans leurs espaces respectifs. L'agencement des personnages repose sur une science de la composition qui va

profondément affecter les artistes qui, à la suite de Vinci, tentent de mettre des personnages en relation, dans des positions complexes.

- Vinci utilise les règles de la perspective en distinguant les personnages (l'avant-plan) d'un arrière-plan qui campe l'espace. Pourtant, il ne structure pas cet espace par la perspective géométrique, mais plutôt par la manière de rendre l'effet d'atmosphère. On parle logiquement de perspective atmosphérique, ou de sfumato (« enfumé » en Italien). La touche est vaporeuse et donne l'impression réaliste de la manière dont l'œil humain distingue la netteté de l'avant-plan et le caractère plus flou du lointain.
- Les relations entre les personnages sont innovantes, il n'y a pas de statisme médiéval, les actions sont en transition, c'est une peinture du moment, chargée d'affect. Au-delà de la mise en espace physique des figures, l'unité de l'œuvre se cimente également par une mise en espace psychologique des personnages. Il nous montre que le fils est quelqu'un d'humain mais qu'il va devoir rencontrer le martyr pour affronter son destin. Sainte-Anne peut s'écrouler même si l'œuvre est très stable. Dessins préparatoires pour Sainte-Anne, beaucoup de différences : pas de précipice, pied appuyé sur un rocher. Gestes signalant le destin de la nature divine, très narratif par contre Andrea del Verrocchio le copie, elle retient son fils et Sainte-Anne laisse accomplir la volonté divine.

Piero della Francesca, flagellation, sens historique humain et religieux qui échappe à cette image alors que chez Vinci les dimensions de l'histoire apparaissent de manière naturelle. Même évolution en architecture : villa romaine 'Farnesina', palais de la première renaissance, même structure que celui des Médicis de Florence. Ici, trésorier du Vatican qui montre son pouvoir. Quelque chose de plus ouvert quand même, grâce et harmonie, équilibre, perspective parfaitement intégrée. Jardin de la maison venus à la coquille, Pompéi, inspirations, écuries construites par Raphaël. La salle de réception joue sur les vues extérieures, espace réel mais également espace de la représentation.

Graffiti d'un soldat sur une peinture mimétique, confusion (e) la peinture et la réalité, les oiseaux confondent les raisins. Il peint le strict équivalent de la réalité.

Raphaël, le triomphe de Galatée, dans la même maison, œuvre célèbre de Raphaël, voûte de style assez romain (ressemblance avec Pompéi) inspiré de l'antiquité : thème mythologique. Le cyclope tue le berger. Tableau proche de Vinci, facture propre : gracieuse et transparente. Légèreté et pureté de la couleur. Raphaël joue aussi sur les mouvements et le naturalisme des personnages. Dialogue de mouvement, art très réaliste. Vraies expressions. Tout fait sens dans ce tableau, petits Cupidon tirant des flèches sur Galatée. Jaune = couleur de la tromperie, si elle cède au tryton, elle trompe le berger. Rouge couleur de l'amour. Image unifiée, ensemble de mouvements convergents, mouvements de l'ordre de la complexité des sentiments.

Michel-Ange (1475-1564), Voûte de la chapelle Sixtine, La Création d'Adam, 1510-1511, Fresque. Rome, Vatican.

- En 1508, Jules II charge Michel-Ange de décorer la chapelle construite par son oncle, le Pape Sixte IV.
- Plutôt que de placer les œuvres dans des niches entourées d'éléments ornementaux, l'artiste les place dans un grand ensemble continu, donnant une unité. Neuf scènes représentent la Genèse, au sommet, dans des panneaux séparés par les arcs doubleaux. Il profite des retombées de la voûte en pendentifs, tentures et lunettes pour hiérarchiser plusieurs registres avec une architecture en trompe-l'œil : deux corniches longitudinales se rejoignant par dix arcs doubleaux. Dans les tentures et les lunettes, ce sont des personnages de l'Ancien Testament qui suggèrent une généalogie spirituelle depuis la création du monde jusqu'au Christ. Sur les pendentifs, les doubleaux se prolongent en trônes occupés par 12 devins (sibylles païennes et prophètes juifs).
- Michel-Ange est avant tout sculpteur. Il occupe l'espace par le corps, et pas par l'environnement. Les lieux sont sommaires. D'où des images puissantes, avec des gestuelles très fortes qui passent par la sculpturalité des corps. Ce procédé est appelé la « terribilità ». Pour exemple : Dieu vole dans une spirale fougueuse qui manifeste le mouvement. Son visage est grave, austère. La gestuelle est très forte et donne du sens narratif et psychologique avec une grande concision. Dans l'iconographie de l'époque, Dieu a les mains ouvertes lorsqu'il crée à partir de séparation d'éléments et le doigt tendu lorsqu'il crée à partir de rien. Le contour du drapé qui enveloppe Dieu évoque un crâne humain. Dieu est verbe, comme si il créait à partir de sa seule volonté, de son esprit.
- L'artiste joue sur des contrastes simples mais puissants. La ligne de biais du sol où se trouve Adam contraste avec le cercle virevoltant de la cape d'où émerge Dieu ; il y a une inertie chez Adam et une vigueur chez Dieu. Adam a le poignet mou, celui de Dieu est décidé.
- Dans le mollet de la jambe gauche d'Adam, apparaît le corps d'une femme nue, qui répond à Eve, que Dieu entoure de sa main gauche, comme pour anticiper l'histoire et montrer que le péché est déjà présent. L'artiste accentue la perception du drame, soulignée par le fait que les doigts ne se touchent pas mais semblent sur le point de le faire, symbole de la rupture irrémédiable entre l'Homme et Dieu. On trouve ce symbole dans d'autres religions par exemple le croissant islamique représente le corps humain dans la religion musulmane. L'homme a une consistance sur terre et s'amincit en montant vers le ciel. Élévation spirituelle, retour vers Dieu donc même symbole que celui exposé chez Michel-Ange.

Sur le même thème du David, Michel-Ange fait une statue énorme : 5m de haut et non petit comme il le fallait. Il montre donc son propre génie et ses qualités. 2 sculpteurs avant lui n'ont pas réussi à sculpter ce bloc de marbre. Lui en fait un atout et taille l'œuvre autour de cette faille. Sexe très proportionné, on met l'œuvre sur la place publique de Florence et mnt à l'Académie/ on a également le contrapposto mais aussi une rupture d'équilibre : total appui sur la jambe droite. Mvmt nerveux et expressif, violence de l'acte. Rupture de la vraisemblance anatomique : mains et jambes trop

grandes : pour montrer que c'est cette main là qui va abattre Goliath. Art presque expressionniste déjà.

Renaissance= invention de l'artiste : place dans la création pour son génie personnel. On s'intéresse à leurs propre vie. Talent individuel= élément de la création. Expressivité chez M-A. La derbilita. Surdimensionnement. Mouvement de déhanché, contraposto qui n'en est plus un, ici prise de mouvemen. Expressivité gagne sur les canons. Crispation de la main, force et violence du geste.il parvient à rendre le geste et la violence du geste. Histoire rendue à travers de l'immatériel (mvmt).

Donato Bramante (1444-1514), Tempietto de San Pietro in Montorio, vers 1510. Rome.

- Ce temple se situe sur le site présumé du martyre de Saint-Pierre. Comme tout martyrium, il est de plan centré, avec une cella circulaire creusée de niches entourée d'une colonnade. Ce plan est inspiré des tholos antiques; à travers l'inspiration antique, c'est la monumentalité qui est recherchée par l'architecte.
- Pour autant, Bramante joue avec le vocabulaire antique car la cella se développe au-dessus de la colonnade. Il utilise l'ordre dorique qui induit une grande sobriété et ne surcharge pas l'ensemble par les décors. L'artiste cherche plutôt un équilibre, tout en monumentalité, mais pourtant avec une dynamique induite par le rythme de la forme ronde et de l'articulation des niches et des colonnes.
- Avant Bramante, les architectes copiaient les ordres sans rigueur d'organisation. Ruines du temple de Vesta, temple républicain très ancien, plan centré, chapiteaux corinthiens. équilibre très stable. Avec Bramante, l'Antiquité devient un langage, l'artiste joue avec les ordres pour induire des sentiments ou des effets particuliers,une vitalité comparable à l'expressivité du David , il supprime les ornements et cherche la puissance monumentale expressive. Pour les effets : il surdimensionne les marches (effet d'évasement:monte du sol et part vers le ciel, verticalité, comme la porte) répercussion sur la coupole qui transperce le plafond, effet de verticalité surgissante. Rapport entre l'architecture et le lieu. Aspect trop grand qui donne de l'énergie, du vivant à l'architecture, s'étend vers l'extérieur grâce à la forme ronde. Cloître autour, colonnes cannelées en harmonie avec celles doriques du temple. Effet de cadre ou de seuil ? On rentre dans l'image en sachant que c'est une image : on le voit par un arc, fenêtre ouverte comme si on voyait un tableau -> montre qu'il y met son génie et sa subjectivité singulière. Volonté de se distinguer des autres . Banalité actuellement car on recherche le talent personnel

Michel-Ange (1524-1531) et Ammanati (1551-1571), La Bibliothèque laurentienne, 1524-1531 et 1551-1571. Florence.

- L'œuvre est destinée à accueillir les livres de Laurent le Magnifique déposés à San Lorenzo, sa paroisse. Elle est construite au-dessus de pièces du cloître de San Lorenzo. Il y a une salle pour les livres rares, laquelle est précédée d'un vestibule.
- L'articulation des murs se fait par des colonnes en pietra serena doublées dans des niches. Ce dispositif est à relier à la conception d'Alberti qui pense que la colonne est l'ossature du mur, mais chez Michel-Ange, ceci constitue avant tout une solution **expressive**.

- Dans une seconde phase, Ammanati construit l'escalier sur un dessin de Michel-Ange, escalier réalisé comme une architecture expressive, avec des marches plates de part et d'autre des deux rampes, et convexes à l'intérieur.
- Il prend aussi la tradition architecturale du Quattrocento à contre-pied car des éléments de décor habituellement réservés à la façade (colonnes, fenêtres) sont utilisés dans le vestibule, ce qui donne une tension dramatique à l'espace. Il crée des éléments plastiques non fonctionnels: pas besoin de fenêtres, elles sont bouchées : niches. Il surdimensionne l'épaisseur de l'encadrement, sculpture en architecture, « archisculpture ». Recherche d'un rythme , d'une articulation de l'espace du mur et non un aspect portant. Visuel et aspect plastique recherché. Bien plus qu'un escalier : idée d'une façade. Monumentalité. Volutés qui évoquent l'élévation vers une façade. Chemins 'inutiles » sur le côté. Joue sur un effet de rupture (e), forme convexe et aspect rectiligne des marches. Accentue encore la plasticité. Donne de l'énergie, impression de chute d'eau qui descend , qqch de vivant, d'énergique, de dynamique.

2. Le Maniérisme (1520/1527-1580/1620)

Avant tout, il n'est pas inutile de donner une précision sur mon découpage chronologique. Les « moments » que je pointe, la renaissance, le maniérisme, le classicisme, ne sont pas à proprement parler des périodes « historiques » qui correspondent au découpage que les historiens donnent à cette période, mais plutôt des moments d'histoire de l'art, des étapes de la marche de l'art. Pour autant, on peut mettre en parallèle, pour ces périodes, les éléments plastiques, esthétiques, avec les faits qui se passent au même moment.

D'un point de vue historique, à l'époque du maniérisme, on constate, surtout au nord des Alpes, un doute religieux. C'est l'époque de la Réforme. Le papisme est mis en doute. Guerres de religion. En 1572, la Saint Barthélémy consacre la rupture entre catholicisme et protestantismes en France avec le massacre des protestants. Art de crise, tragique. On élimine la crainte de Dieu, on revient au texte, à une forme de nature originelle et pure.

JEROME BOSCH, triptyque de LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE

Dans le bas du panneau de gauche, le monstre oiseau qui apporte un billet au moine illustre le trafic des indulgences qui enrichissait les monastères. Saint tourmenté, visions d'enfer, de la guerre. Retour à la peur. Scènes apocalyptiques qui reviennent. Individu tiraillé entre 2 idéologies (anglicanisme et protestantisme, catholiques)

BRUEGEL, LE TRIOMPHE DE LA MORT.

Breughel est témoin de la rébellion contre les Espagnols et de la répression du Duc d'Albe. Peintre de sensibilité maniériste bien que également artiste fantastique.

La mort est partout, potences, flamme de l'enfer, les morts viennent tourmenter les vivants. En bas à droite, les amoureux musiciens symbolisent la vie dérisoire dans un monde où les affrontements religieux mènent à une angoisse ontologique

rosso fiorentino. Art également fastueux. Art de cour princière très fortunée. Donc art du prestige et de l'angoisse. École de fontainebleau, flamboyante, maniériste, jamais assez. Stuc. Caractère théâtral, fastueux, symphonie. Commande privée, les artistes veulent séduire les commanditaires. Montre la complexité du réel dit Daniel Arasse. Équilibre instable contrairement à la première renaissance.

Au plan artistique, les échanges continuent. La célébrité des artistes italiens commence à instituer le voyage d'artistes flamands qui se rendent en Italie pour étudier les maîtres.

En Italie, les artistes ne cherchent plus seulement les défis de la représentation vériste ou le modèle antique, mais le défi technique, la virtuosité. Dans le processus de la Renaissance, l'artiste s'est émancipé. L'artiste n'est plus un praticien, mais il est devenu un homme de science, un intellectuel qui doit démontrer sa maîtrise, son brio, par le style. Un tableau est aussi la démonstration du génie de l'artiste (cfr. Vite de Vasari).

PONTORMO, LA DEPOSITION. L'œuvre brille par un irréalisme total, les expressions sont étonnantes, éthérées. Les personnages sont représentés sur la pointe des pieds, les corps sont en torsion, ce qui confère une dimension théâtrale à la scène. Teintes criardes, expressivité à outrance, caractère transparent de la couleur, peinture spectrale. Pontormo fait un travail important de coloriste, dans le sillage de Michel-Ange. L'artiste crée une image dynamique, procédé que l'on retrouve dans le domaine de la sculpture, avec la figura serpentinata de GIAMBOLOGNA (Jean Bologne, français à la base), ENLEVEMENT D'UNE SABINE. L'œuvre est construite sur une verticale hélicoïdale qui permet de multiplier les points de vue et d'inscrire la trame dramatique dans le processus de lecture. La figura serpentinata est aussi apte à démontrer au spectateur la maîtrise de l'artiste à travailler dans l'espace. mouvement, instabilité, expressivité,

Le Maniérisme incarne également une nouvelle manière de faire survenir le dépassement du dessin, l'inachevé, l'expressif, exemples de Titien, ou Véronèse, Le Tintoret, El Greco.

TITIEN, PORTRAIT DU DOGE ANDREA GRITTI.

On dit que Titien « invente » la peinture. Il crée la peinture « a macchia », en touches, dit Vasari. Il fait ressortir le sujet par la vibration de la touche et la richesse du coloris. La touche est vaporeuse, elle déborde du strict cadre des formes. Il en ressort une énergie picturale qui connote le sujet et devient une énergie psychique. L'art devient aussi sensuel, tactile et n'est plus seulement une fenêtre objective sur le monde. Peinture qui vibre, on voit le geste rapide, vraie présence de la peinture, effet de vibration, caractère soyeux des tissus. Pas en opposition à Florence, reliable avec le sfumato de de Vinci.

Le Maniérisme (1527- 1580/1620) et l'expressivité (I).

Introduction :

Le Maniérisme reçoit et interprète l'héritage transmis par Michel-Ange. La figure humaine est celle de « l'homme inscrit dans le monde », un homme doué de conscience et acteur au sein du réel. Les corps sont « en situation » dans des espaces logiques, leur monumentalité leur donne une stature paisible; pourtant, les relations entre les personnages, tout autant que les postures trahissent des états psychologiques ou des tensions dramatiques. L'influence de Michel-Ange permet de dégager la notion d'expressivité, au-delà de la sérénité transmise par l'héritage antique.

La peinture valorise donc ses propres caractéristiques formelles, la manière ou le style, donnés à voir selon des paradigmes esthétiques. A Florence, dans un climat d'émulation, les artistes cherchent donc à manifester leur capacité à maîtriser la représentation, quitte, parfois, à donner le sentiment d'un « excès » théâtral ou dramatique. A Venise, les peintres valorisent une écriture sensuelle et colorée qui accentue les paradigmes esthétiques de la représentation. Cette dimension montre la nature profonde – et complexe – de la Renaissance, qui n'est pas seulement tournée vers la perspective et la découverte de l'Antiquité, mais qui met aussi au jour un nouveau rapport à la peinture, fait de couleur, de sensualité et d'expressivité.

A cette époque, par ailleurs, la peinture, par la capacité nouvelle à construire un espace logique et mimétique, s'est affranchie de l'art corporatif et devient un art libéral, une pratique

savante. La peinture n'est donc plus une technique anonyme qui se borne à la simple illustration des sujets bibliques. Les artistes vont mettre en scène leur talent au profit de l'expression du style.

En prolongement du Maniérisme, l'influence du Caravage va généraliser l'utilisation du clair-obscur, qui permet de mettre en relief la tension dramatique de l'œuvre et d'exprimer les psychologies.

Œuvres :

Maarten van Heemskerck (1498-1574), Saint Luc peignant la Vierge, 1532. Haarlem, Frans Hals Museum.

- L'œuvre illustre la distanciation par rapport à la représentation qui s'illustre dans la peinture maniériste. Le tableau, au-delà de son sujet, met en abyme la peinture. Le tableau « est » dans le tableau, comme si ce qui était mis en valeur n'était pas le sujet mais l'écriture du sujet, le style. La peinture se pose comme discipline et cherche à affirmer la prise en compte de ses propres pratiques dans l'appréciation d'une représentation.
- Van Heemskerck cherche d'ailleurs à scinder la dimension religieuse du sujet, et l'acte de représentation, associé au monde profane. Cette distinction s'opère par le recours à l'influence antique : la Vierge est associée à la Victoire alors Saint-Luc est associé à un monde profane ; on peut même se demander si cette dernière association (Luc est sensé être un personnage « saint ») n'autorise pas à penser que le peintre se représente lui-même à travers la figure de Saint-Luc. Espèce d'autoportrait.
- On remarque également une utilisation symbolique intéressante des références antiques. Le peintre est un artiste du Nord, et l'on sent chez lui une propension à accorder aux choses peintes une dimension symbolique importante comme dans la peinture des Primitifs flamands. Mais ici, ce n'est pas le mystère chrétien qui est évoqué; les symboles antiques sont plutôt un instrument de savoir, ce qui démontre la volonté de présenter la peinture comme art savant et d'affirmer la pratique libérale de cet art. Piliers avec des sexes en érection. Culte dyonisiaque, aspect profane fortement marqué dans cette oeuvre.

Jacopo Pontormo (1494-1557), La Visitation, vers 1528. Carmignano, San Michele.

- L'œuvre représente la Visitation, c'est-à-dire la visite de la Vierge, enceinte du Christ, à sa cousine Elisabeth, enceinte de Jean-Baptiste.

- Le Maniérisme exploite le dessin de Michel-Ange, qui vise à une dimension expressive. On remarque par ailleurs que Pontormo n'est pas exclusivement intéressé par l'Antiquité ; à côté de l'influence graphique de Michel-Ange, on trouve aussi celle du dessin de Dürer.
- La peinture de Pontormo est faite d'artificialité. Les contours sont linéaires et théâtraux, les couleurs sont acidulées. Le volume n'est suggéré que par les clairs et les demi-teintes, ce qui donne un côté diaphane, « fantomatique » à la composition. Les visages sont ambigus, rêveurs, hagards, surchargés de tension psychique jusqu'à rendre les expressions floues et indéterminées. Perspective tronquée, totalement impossible d'avoir un effet d'échelle aussi grand, exagération des proportions. Monumentalité, force de cette mère qui affronte la maternité, taille énorme mais également fragilité du personnage. Accepter statut divin de dieu, sur la pointe des pieds, désagréable, position très instable : colosses aux pieds d'argile.

Classique ici.

- L'influence de Michel-Ange est présente. Les corps sont massifs, sculpturaux, la science des groupes s'exprime jusqu'à l'outrance, avec le désir, ici, de créer un « personnage collectif ». Mais la notion d'organisation de l'espace est mise à mal par le Maniérisme. Celui-ci ne cherche pas des corps en harmonie avec l'espace. La Visitation est un gros plan. La narrativité est perdue dans l'instantané, l'arrière-plan contextuel est peu disert. L'espace est même incohérent, car il y a une disproportion entre les personnages de l'avant-plan et ceux assis à gauche, sur le perron, au plan médian.
- La psychologie, recherchée par le Maniérisme, est mise en abyme par un dispositif étonnant. Derrière la relation entre la Vierge et Elisabeth, se trouvent deux femmes, parfois interprétées comme des servantes, mais parfois comme étant des « répliques » des deux protagonistes. Ce dispositif nous permettrait à la fois de montrer la relation fusionnelle entre les deux femmes (le bébé à venir d'Elisabeth est celui qui annoncera la venue du Christ) par un jeu de couleurs puisque la réplique de la Vierge porte les couleurs d'Elisabeth. L'œuvre articule également le statut profane des personnages à celui de saintes au sein de la foi. Profanes, elles valent par leurs regards désorientés, qui font face au spectateur, et qui mettent en scène, surtout pour la Vierge, le mystère de l'Immaculée conception. Les deux femmes qui s'étreignent sont par contre nimbées, saintes, et se rejoignent dans le bonheur de la foi. Ce dispositif permet aussi intelligemment de transcrire en termes visuels le contenu oral de l'iconographie puisque, dans l'Évangile de Luc (I, 39-45), Elisabeth pousse un cri, sentant son bébé bouger à l'écoute de la salutation de Marie. Le jeu de regards, ici, transcrit dans la narrativité visuelle la complexité du thème transcrit par Luc. Dialogue invisible entre une personne à deux identités différentes. Les maniéristes vont au-delà de la ressemblance.
- L'œuvre privilégie donc la théâtralité musicale, l'eurythmie, à la construction narrative du sujet. Le point de vue développé est davantage ornemental que cognitif, tourné vers la mise en scène d'une « belle manière ». Pour autant, les dispositifs utilisés ne sont pas en incohérence avec le thème. L'exagération perspective permet de saisir la monumentalité des personnages, en résonance avec l'aspect glorificateur de ce thème marial. La rythmique des personnages (cfr position des pieds) insiste au contraire sur la fragilité des personnages.

Titien (1490-1576), L'Assomption (Assunta) de la Vierge, 1515-1518. Venise, Eglise des Frari.

- A Venise, c'est plutôt par la couleur, et non par le dessin, que le Maniérisme va s'exprimer. Les peintres vont déboucher sur nouvelle manière de formuler la peinture, qui n'est plus tant une fenêtre mimétique ouverte sur le monde qu'un espace autonome où s'épanouissent les éléments plastiques.
- La lumière et la couleur ne sont pas neutres, elles jouent un rôle réel dans la construction du sujet. La lumière peut-être vue comme étant symbolique. Titien utilise un contre-jour derrière la Vierge, avec une couleur riche, jaune-orange, qui symbolise les fonds dorés caractérisant les sujets sacrés, mais d'une manière naturaliste. En bas, la lumière blanche correspond à celle du monde. La lumière permet donc à Titien de distinguer les plans humains et divins.
- Au niveau de la Vierge, cette lumière symbolise à la fois l'ascension physique et symbolique. Le panier d'anges forme un cercle ascendant dont les formes sont mangées par la lumière, créant un sentiment d'aspiration.
- Il y a aussi un effet recherché dans le rouge, symbole du sacrifice du Christ. Deux apôtres sont en rouge, comme la Vierge, comme si, par métonymie, ils « lançaient » l'aspiration de la Vierge vers le ciel. Tunique bleue qui symbolise la connaissance et la spiritualité. Le sacrifice du Christ trouve un sens dans la spiritualité. Christ en couleurs = opposé à Marie.
- On remarque donc que l'organisation narrative de l'oeuvre ne passe plus seulement par la « science des groupes » mais aussi par l'agencement coloristique et lumineux de la composition.

Véronèse (1528-1588), Les Noces de Cana, 1563. Paris, Musée du Louvre.

- Cette oeuvre est commandée pour le réfectoire du Monastère San Giorgio Maggiore à Venise. Elle est peinte sur toile parce que les fresques se conservaient mal à Venise en raison de la salinité de l'atmosphère.
- L'oeuvre raconte le premier miracle du Christ, lorsque celui-ci, à Cana, transforme de l'eau en vin (Jean). Marie montre un verre vide, poussant le Christ à exécuter un miracle. Un homme verse du vin hors d'une cruche. Mais Véronèse représente plus une fête qu'une scène biblique. Il y a même un aspect profane dans l'oeuvre. On voit notamment une luxueuse vaisselle en argent du 16^e siècle. Des personnages contemporains se mêlent aux personnages bibliques. Une légende du 16^e siècle dit que Véronèse se serait représenté avec Titien et Bassano comme les joueurs de musique (Véronèse porterait le vêtement blanc). L'oeuvre s'inspire de bâtiments de Palladio créés à Venise l'année même que celle de la création de l'oeuvre. Comme si le « miracle » du Christ évoquait le « miracle » vénitien.
- Pour autant, il y a chez lui des allusions morales et religieuses. Notamment le sablier sur la table de musique, qui montre la musique comme un memento mori (« Nous nous amusons, mais le temps passe »). Au-dessus du Christ, un agneau est découpé, alors que l'on sert le dessert, annonçant la Passion du Christ. Marie porte un voile noir, qui annonce le futur deuil du Christ. La virge porte un voile noir, prête à la mort de son fils.

- La richesse coloristique est utilisée comme dispositif, comme le montre une restauration récente. Véronèse a souhaité utiliser les couleurs les plus somptueuses et les plus fortes, comme le lapis-lazuli (bleu) . Il bénéficiait des produits importés par les marchands vénitiens depuis l'Orient. L'œuvre est donc bien à la mesure du « miracle » vénitien. Mais ces couleurs ne sont pas seulement utilisées par souci de luxe. Les contrastes entre couleurs permettent d'individualiser chacun des personnages. Cet effet rejoint celui de l'architecture, qui fonctionne comme véritable scène de théâtre. A côté d'un effet d'ensemble, d'un désir de scénographie, chaque « acteur » a son identité et son rôle propres. À Venise, grandes toiles et pas fresques. L'artiste est né, il figure parmi son œuvre, il se représente comme musicien accompagné d'autres peintres également peintres de l'époque.

Véronèse le repas chez Lévi, la dernière cène est représentée. Venise du 16ème terminera devant un tribunal de l'inquisition. Trop de caractère profanes pour cette scène religieuse. Prise de distance qui passe mal. Église très crispée à l'époque.

Tintoret (1518-1594), La Dernière Cène, 1579-1581. Venise, Scuola San Rocco.

- Dans La dernière Cène, le Christ annonce qu'un disciple va le trahir, ce qui explique la perplexité des apôtres. Mais comme les autres peintres Vénitiens, Tintoret mélange sacré et profane, avec un grand souci de pittoresque : la scène de cuisine au fond de la salle, le chien à l'avant-plan, etc. Le spectateur contemple autant une scène biblique qu'une scène de cabaret du 16^e siècle vénitien, ce qui annonce l'essor de la peinture de genre. Pour autant, les thèmes profanes peuvent avoir une présence symbolique. Au premier plan, la mise en tension de l'homme et de la femme avec un chien au milieu pose la question de la fidélité. Les couleurs ne sont pas comprises dans le dessin comme à Florence, elles matérialisent la peinture. Idée d'un moment, soudain, bouleversant. Volonté de capter au plus près le sujet touché.
- Chez l'artiste, la couleur se réduit souvent au clair-obscur, avec une écriture très rapide qui annonce le caravagisme. Il construit des perspectives fuyantes, avec un point de vue très oblique, de manière à intensifier la mise en tension des psychologies.
- Maniérisme, perspective expressive. Effet de perspective accélérée, fuyance (diagonale de la table), on entre brutalement dans la scène.

Le Caravage (1571-1610), La conversion de Saint Paul, 1600. Rome, Santa Maria del Popolo.

- Saint-Paul, qui persécutait les chrétiens, tombe de cheval sur le chemin de Damas. Il est aveuglé par la lumière divine et se convertit. La première version peinte par Caravage sera refusée par le commanditaire. L'œuvre vue est la seconde version.
- Caravage va engendrer un art expressif et fougueux, tout en contrastes et en ruptures (typique du maniérisme). Pour ce faire, il table sur des moments d'instantanés qu'il éclaire d'une lumière violente qui contraste avec l'obscurité. C'est ce qu'on appelle le « clair-obscur ».

- La perspective en raccourci est légitimée par le fait que l'œuvre était placée au-dessus de l'autel et était donc vue du bas mais qui est comme dans l'oeuvre d'avant : effet d'instantanéité. Sentiment d'aspiration. Pour autant, le Caravage choisit souvent des points de vue qui engendrent des visions rapprochées, participatives, et qui permettent au spectateur de mesurer la dimension dramatique ou psychologique du sujet. Effet de seuil, on est tout de suite dans l'image.
- Caravage fait montre d'un réalisme qui accentue encore cet aspect. Son œuvre est vériste, sans souci de se placer dans un monde idéal. Il a été montré qu'il a beaucoup utilisé de personnages réels, des gens des rues, des prostituées, comme modèles.
- Au niveau philosophique, ses œuvres s'inscrivent dans les débats de l'époque sur le libre arbitre. L'homme est-il entièrement soumis à Dieu ou a-t-il une liberté d'action et de conscience ? Caravage opte pour la seconde solution. Comme si l'homme poussait un cri, à la fois marqué par le divin mais qui le chamboule dans sa dimension terrestre. C'est à travers l'homme qu'on perçoit le monde. Ceci annonce déjà les courants artistiques du 17^e siècle, marqués par la Contre-Réforme.

Le Greco (1541-1614), Vue de Tolède, 1600. Tolède, musée Greco.

- Le Greco est originaire de Crète, mais il séjourne à Venise puis à Rome ; son œuvre doit être lue essentiellement à la lumière du contexte vénitien, il peint avec la couleur. Néanmoins, ses atmosphères assez sombres s'expliquent également par son origine crétoise et le fait qu'il a été formé dans un milieu qui produisait des icônes. Effet d'impressionisme avant l'heure, flou de la touche, énergie, électricité dans la peinture. Il a également eu une influence à Tolède donc en Espagne. Carte de la ville, fils du Greco tient la carte. Montre la vérité mais à sa manière. L'hôpital est représenté sur un nuage, en avant du reste. Affirmation de la liberté du peintre et de la peinture.
- Son œuvre aboutit à une modernité formelle étonnante que l'on peut mettre en résonance avec les paradigmes plastiques de la peinture de Cézanne, trois siècles plus tard. Greco aboutit à un univers poétique, mais qui tend vers une abstraction des formes, pour aller vers un jeu libre de couleurs et de lumières. Il essaie aussi de dégager des sentiments par la trace matérialisée du geste, c'est-à-dire que la peinture prend une réelle dimension expressive, elle n'est plus totalement transparente au sujet qu'elle incarne.

3. Rhétorique classique (classicisme et Baroque (1600-1700)

1.
La
Con
tre-
Réf
o r
me

- La Contre-Réforme est le mouvement religieux et politique marquant de cette époque, au sein d'une Europe dévastée par les guerres de religion vers 1600. La France et les Flandres se remettent d'une guerre civile. En Allemagne, la guerre de 30 ans (1618-1648) fait disparaître deux tiers de la population du pays.
- Pour les images, il faut pointer l'importance du concile de Trente de 1563 dans la tradition catholique. La Contre-Réforme est instaurée, avec des ordres comme les Jésuites, fondée par Ignace de Loyola. Il s'agit de reconquérir les cœurs et de préserver l'orthodoxie. La Contre-Réforme promeut donc un style grandiloquent, théâtral mais aussi émotionnel, qui cherche à toucher les cœurs.

BERNIN, EXTASE DE SAINTE-THERESE. -> baroque

La sculpture est en ronde-bosse, en retrait dans un édicule qui montre l'apparition de la lumière céleste, matérialisée par des traits. L'œuvre est construite comme un décor de théâtre, avec une recherche de sensationnalisme.

- L'architecture subit de gros bouleversements. Elle est plus théâtrale, pour faire adhérer le peuple à la liturgie ; elle doit répondre aux modifications de la liturgie pour que celle-ci soit comprise par le peuple des fidèles. Bel composto, principe qui combine les arts et forme une pièce théâtrale, on convainc par l'émotion.

EGLISE DS JESUITES DE Leuven -> baroque

L'édifice montre une grande ordonnance et en même temps la façade dénote un sentiment très théâtral, avec un arc brisé au niveau de l'entablement ; elle est par ailleurs lourdement décorée notamment au niveau des frises et des torchères. La forme prime sur la fonction, volonté de surprendre, d'étonner. Monumentalité. Ruptures d'équilibres, recherche de plasticité.

Le plan de la façade ressemble à un autel du 16^e siècle, comme si la liturgie venait chercher le spectateur à l'extérieur. on montre la puissance de l'Eglise. Effet de surprise, d'Asymétrie. Art de

rupture, contrairement à l'art de la renaissance. Arcs brisés : ouverture sur la verticalité. On montre le mystère chrétien dans l'espace public. On a parlé de style jésuite, ou de style Rubens.

ANDREA POZZO, LA GLOIRE DE SAINT IGNACE.

Pozzo utilise une architecture en trompe-l'œil, la quadratura, pour ouvrir sur une aspiration vertigineuse. L'église n'est qu'un théâtre qui ouvre sur une spiritualité bien supérieure, dans l'idée de frapper les esprits. Les raccourcis des perspectives verticales créent un effet d'aspiration. On veut susciter un état de fascination proche du ravissement mystique. Ce ne sont pas des iconographies « pessimistes » mais, au contraire, remplies d'espoir (assomptions, triomphes, gloires).

- Dans le champ esthétique, Ignace de Loyola mise également sur la méditation, la mystique ; dans les Exercices spirituels, il approuve la peinture en ce sens qu'elle est capable de permettre l'intériorisation, par les sens, du contenu des images, et donc du message divin. L'émotion véhiculée par la peinture est donc valorisée.

ANNIBAL CARRACHE, PAYSAGE AVEC FUITE EN EGYPTE -> classicisme

Ici, le naturalisme vise au réalisme pour induire un sentiment poétique qui va permettre in fine d'éprouver un sentiment plus abstrait, hors du sensible, dans la sphère du religieux. C'est tout en douceur et en vérisme, en poésie, pour que le commun des mortels puisse s'y projeter.

L'art du 17^e siècle peut donc être paradoxal. Pour couronner le tout, le 17^e siècle voit l'essor de l'ut pictura poësis, précepte poétique du Tasse selon l'adage d'Horace (« comme la peinture, la poésie »), à savoir que le tableau n'est pas une illustration fidèle et mécanique de l'histoire, mais une représentation vraisemblable, voire poétique

prise de recul par rapport à l'histoire, inverse du 15^{ème} siècle où les personnages étaient en gros plan. La peinture s'affranchit de la narration.

Comparaison de BERNIN, SAINT LONGIN (baroque) et de DUQUESNOY, SAINT ANDRE(classicisme)

- On a longtemps opposé Classicisme et Baroque, mais on sait aujourd'hui que les deux styles coexistent et répondent à des préoccupations similaires. Plutôt que de Baroque, à l'époque, on parlait de « grand style ». le classicisme s'adresse à la raison, intellect et non théâtralité.

Bernin représente le soldat qui a transpercé le Christ au moment où il se rend compte que le Christ était le fils de Dieu et vit l'illumination divine. L'œuvre se perçoit dans l'instant, avec une vocation théâtrale qui dynamise l'ensemble, avec un drapé qui n'est pas réaliste mais prolonge la psychologie. Toute la plastique découle du sujet et de l'émotion ressentie par le sujet.

Dans le Saint André de Duquesnoy, c'est l'inverse. La croix dynamise l'espace, mais le drapé retombe selon les lois de la pesanteur. André est placé par l'artiste dans la temporalité longue de la contemplation mystique du divin. géométrie, intériorisation et non sentiments.

Comparaison de PIERRE-PAUL RUBENS, LA DEPOSITION de la croix, et de CHARLES LEBRUN, LA DEPOSITION DE CROIX.

Baroque. L'œuvre de Rubens est un triptyque (les deux autres panneaux : la Visitation et la Présentation de Jésus au temple, le thème iconographique de l'ensemble : porter le Christ), la forme est dépassée à cette époque, mais elle montre le désir de l'Eglise de renouer avec son âge d'or. L'œuvre est tout en monumentalité. Elle dénote une bonne connaissance de l'Antiquité : le Christ est sculptural. La composition est parfaitement ordonnée, stable, malgré une diagonale en torsade. Le sentiment est très intériorisé, malgré des détails violents, comme le soldat qui tient le linceul entre ses dents. Cet équilibre entre passion et monumentalité annonce la peinture d'histoire. On représente le poids de la crucifixion.

CHARLES LEBRUN, LA Descente DE CROIX.

Classicisme français. Parlant de Rubens, de Piles avait dit : « la lumière qui frappe sur ce corps et sur le drap qui est dessous fait un effet merveilleux et attire fortement la vue...Au reste, le Peintre est tellement entré dans l'expression de son sujet, que la vue de cet Ouvrage est une des choses les plus capables de toucher une âme endurcie et d'y faire entrer le ressentiment des douleurs que Jésus-Christ a souffert pour le racheter ».

Lebrun, lui, peint une version très différente. Il supprime les détails trop réalistes. Le corps du Christ est le pivot de la représentation. Il est héroïsé, en équilibre, il ne s'affaisse pas sous le poids de la chair. La composition n'est pas baroque mais organisée, chaque figure retrouve une autonomie. Il individualise les expressions des saintes femmes. La tunique rouge évoque le sang du martyr, plus symbolique et moins théâtral.

1. Les ateliers et les genres

- A cette époque, on assiste à une prise de conscience des différences de styles, qui sont recherchées et valorisées :

- ° Multiplication des collections privées, avec des galeries où l'on peut comparer les styles.

- ° Importance du collectionneur qui devient connaisseur et commanditaire.
- ° Émergence de la figure du critique, qui peut distinguer les vrais des faux.
- La spécialisation entraîne aussi une spécialisation dans les genres. Au 16^e, les artistes se spécialisent, et au 17^e, la peinture se hiérarchise dans des sous-genres bien particuliers, paysages, batailles, natures mortes. On relit aussi les anciens, notamment Plin, qui donne des listes de sujets des œuvres antiques, démarche qui aboutit à une prise de conscience que les Grecs pratiquaient des genres différents. L'Académie va hiérarchiser les genres, mais en même temps, la peinture devient une pratique intellectuelle, valorisée, et donc les peintres de genres mineurs cherchent également une légitimité. Sur le plan spirituel, la Contre-Réforme donne un contenu à nombre de sous-genres, il y a l'idée que la peinture, art noble, est en mesure de faire le tour de la diversité de la création.

HIERONIMUS II FRANCKEN, LA COLLECTION DE SEBASTIAAN LEERSE

- A. Le portrait devient valorisé. Il montre maintenant la partie psychologique d'un personnage, l'âme. C'est un aboutissement de l'individualisme bourgeois. Tableau vivant, tableaux variés en arrière plan. On sort du giron de la peinture religieuse.

SEBASTIEN BOURDON, L'HOMME AUX RUBANS NOIRS

Ce n'est pas vraiment un portrait social, mais plutôt un portrait intime, qui montre la richesse de la psychologie, la subtilité de la vie intérieure. Portrait pour lui-même.

- B. Le paysage devient également un genre autonome.

CLAUDE LORRAIN, PAYSAGE AVEC LA NYMPHE EGERIE

L'effet est tout en discrétion, comme la colonne de droite qui représente l'emblème des Colonna, les commanditaires de l'œuvre. Il ne les représente pas mais met un symbole de leur appartenance dans le tableau. Plutôt que d'avoir une œuvre rhétorique et ronflante, Lorrain campe un paysage tout en subtilité, avec une charge poétique très forte, qui représente la poésie agreste antique, l'histoire, mais aussi le spectacle serein de l'immensité de la Création. Les personnages sont fondus dans le paysage.

- C. C'est aussi l'âge d'or des natures mortes, bien que le genre soit classé en dernière position dans la hiérarchie de Félibien à l'Académie française. Le genre naît au 16^e, avec

les arrières de panneaux de retables notamment. Le genre renvoie à la fois à la volonté de découverte, aux collections de curiosité, mais peut aussi être considéré comme un genre moralisant. Ce sont des vanités, qui renvoient à la finitude.

HARMEN VAN STEENWIJK, VANITE.

Sabre japonais, lampe arabe : objets exotiques qui fascinent. On recherche donc la diversité, et les centres se spécialisent en cherchant à développer des styles propres. Les particularités se développent. La vanité veut dire que la mort sera présente pour chacun, finitude des choses. Objets creux, creux de l'existence humaine. Contenu très contre-réforme. Le concept d'école, au sens géographique, balise l'histoire de l'art. Les styles se développent et en retour, légitime le recours aux styles, aux effets particuliers, ce qui va développer l'autonomie de la peinture et la recherche d'une qualité propre de la peinture.

Le Baroque (1580/1620-1700), et l'expressivité (II).

Introduction :

L'étymologie du mot « Baroque » est complexe. A la fin du 17^e siècle, dans le Dictionnaire de Trevoux (1704), il provient du Portugais « barroco », désignant une perle de forme irrégulière. A l'origine, « Baroque » est un terme plutôt péjoratif ; l'art baroque est un art « en marge », qui rejette les règles pour préférer la fantaisie ou le caprice de l'artiste. En 1795, dans L'Encyclopédie méthodique, Quatremère de Quincy le définit ainsi : « le Baroque en architecture est une nuance du bizarre ».

Le terme de Baroque (on parlait à l'époque de « grand style ») est ambigu car il désigne une réalité floue, en tous cas non exclusive (le Baroque coexiste avec la fin du Maniérisme, le caravagisme, le Classicisme, ou des expressions nouvelles comme le Naturalisme ou le Réalisme...). Il convient dès lors d'emblée de rejeter l'idée simpliste que le Baroque est un style clos en opposition avec le Classicisme au 17^e siècle. Le Baroque prolonge d'ailleurs une tension qui existait déjà à la Renaissance entre l'harmonie de Raphaël et la tension expressive de Michel-Ange.

Par ailleurs, le Baroque fait émerger des caractéristiques formelles indépendantes qui répondent à l'évolution des arts à son époque. Le mouvement trouve sa source dans l'expression maniériste, mais ce style est moins mystérieux et ambigu que le Maniérisme. Le Baroque développe une rhétorique franche et théâtrale, volontairement déclamatoire et grandiloquente. C'est un art de la surprise, du déséquilibre, de la rupture, qui base moins son expression sur l'harmonie de la composition que sur des jeux de contrastes et d'opposition.

D'un point de vue philosophique, l'art de la Renaissance proposait un lien harmonieux entre l'homme et la transcendance. L'art baroque, au contraire, privilégie un lien fusionnel entre les deux plans. Soit les hommes sont « aspirés » vers Dieu, soit Dieu « surgit » dans la réalité. Ce dispositif explique les principes dynamiques adoptés par le Baroque.

Stimulés par la Contre-Réforme, l'imagination et les sensations ne sont pas dévaluées dès lors qu'elles permettent d'accéder au plan divin. Tout, dans le Baroque, concourt à l'exacerbation des sentiments, des psychologies, du pathos, des mouvements de pensée complexes, etc. C'est la formule célèbre, « docere, movere et delectare » (« instruire, émouvoir et plaire »).

Bernin (1598-1680), Apollon et Daphné, 1622-1625. Rome, Galleria Borghese.

- Le sujet est tiré des Métamorphoses d'Ovide. Daphné est victime des ardeurs d'Apollon. Elle implore son père de la sauver ; celui-ci la transforme en laurier.
- L'influence de l'Antiquité est nette, car l'Apollon rappelle l'Apollon du Belvédère.
- Mais Le Bernin donne une subtilité et un sentiment de l'instant totalement absents de la sculpture antique, où les représentations tablent plutôt sur des « permanences ».
- Ici, le mouvement est en cours, avec une idée de déséquilibre, et un contraste brutal puisque la course est représentée en plein instantané, au moment où Daphné commence à se métamorphoser. La taille des mains qui se transforment en lauriers est d'une délicatesse particulière. Bernin parvient à donner l'idée poétique d'un mouvement fugace, transitoire.

Nicolas-Sébastien Adam (1705-1778), Prométhée enchaîné, 1762. Paris, Musée du Louvre.

(passée mais image dans les dias)

Pierre-Paul Rubens (1577-1640), L'apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de Marie de Médicis. Vers 1622-1625. Paris, Musée du Louvre. Typiquement baroque

- L'apothéose d'Henri IV est un tableau clé d'une série de 24 oeuvres commandés en 1622 par Marie de Médicis, veuve d'Henri IV, pour orner son Palais du Luxembourg à Paris. Le cycle raconte la vie de Marie de Médicis depuis l'enfance jusqu'à sa réconciliation en 1621 avec Louis XIII.
- Cette œuvre ne s'articule pas, comme à la Renaissance ou dans la période classique, sur une composition unifiée autour d'un thème central, mais sur deux « moments » qui coexistent, en tension visuelle. A gauche, « le Roi ravi au ciel » et à droite (la divinisation d'Henri IV), « la Régence de la Reine ».
- Henri IV est emmené vers le ciel. Au sol, un serpent transpercé par une flèche évoque son assassinat par Ravaillac. Il est emmené par Jupiter et son aigle et Saturne et sa faux (symbole du temps). Dans l'Olympe, se trouvent Mercure et Hercule. Hercule, demi-dieu, avait gagné l'immortalité par ses exploits. Il annonce donc l'immortalité d'Henri IV, sa divinisation.
- Marie de Médicis est entourée de personnages mythologiques. La providence lui remet le timon, qui symbolise la conduite juste. A gauche de la Reine se trouvent Minerve, la déesse guerrière et à droite la Prudence qui lui présente la France casquée tenant un globe. Le gouvernement et les

grands de France adhèrent à ce mouvement général vers la Reine. Au centre de la composition se trouve Bellone, déesse de la guerre, portant un trophée.

- Rubens agglutine des langages complexes, tant des allégories que des éléments mythologiques et des références à l'Antiquité. Il s'agit d'un art de cour, qui cherche à briller par son caractère savant. Les allégories et personnages mythiques tissent une symbolique complexe et touffue.
- Au niveau de la composition, l'ensemble repose sur une tension entre les deux parties. A droite, des diagonales dynamiques mènent à une dissolution dans des lumières évaporées. Il s'agit d'un espace en dilatation qui évoque la fin du règne d'Henri IV. De l'autre côté, les figures autour de la reine sont agencées sur un cercle qui manifeste l'union, alors que les diagonales qui convergent vers son visage symbolisent l'adhésion. L'ensemble prend une dimension épique, comme si l'histoire de la Reine relevait de la mythologie, avec un mélange entre profane et sacré.
- En ce qui concerne la couleur, elle constitue un langage propre qui, par les associations, crée une rythmique visuelle, liant les éléments de la composition (notamment les rouges). En cela, Rubens utilise l'héritage des peintres de la Renaissance vénitienne.
- Diagonale avec passage d'un plan terrestre à un plan divin.

Rembrandt (1606-1669), La Ronde de nuit, 1642. Amsterdam, Rijksmuseum. baroque

- L'œuvre représente la compagnie de la milice des mousquetaires d'Amsterdam de Frans Banning Cocq (aussi bourgmestre d'Amsterdam) et de Willem van Ruytenburch. Commandée par la compagnie, la toile devait décorer la grande salle de la maison des arquebusiers, siège de la milice. Le titre « la ronde de nuit » est donné au 19^e siècle. L'œuvre ne représente pas la nuit, comme le montre la dernière restauration, mais Rembrandt peignait des scènes sombres (caravagisme) encore assombries par le vieillissement du vernis et des bitumes utilisés pour les noirs.

- Cocq et Van Ruytenburch sont au premier plan. La petite fille illustre la compagnie. Elle tient un poulet mort, synonyme de la défaite de l'adversaire, et les griffes de poulet sont les symboles des kloveniers, les arquebusiers. Derrière, les différentes attitudes des soldats montrent le maniement de l'arquebuse, comme si le peintre illustrait des phases de son utilisation : un homme charge l'arme, un personnage tire, puis un vieil homme souffle, car dès que l'on a tiré, il

faut que l'ouverture se refroidisse pour ne pas que la poudre du coup suivant s'enflamme sous l'effet de la chaleur.

- Contrairement au Classicisme français, Rembrandt utilise des procédés baroques. Il joue sur un clair-obscur assez violent. Il y a chez lui une volonté d'expressivité. Il ne recherche pas la manière fine de Vermeer. Rembrandt cherche la puissance allusive ; on remarque par ailleurs que les personnages ne sont pas ramenés à une harmonie d'ensemble mais que chaque individu, traité en « type », fonctionne séparément dans sa propre narration, ce qui engendre une mise en tension dynamique de la composition.

Bernin (1598-1680), Le Baldaquin de Saint-Pierre de Rome, 1624-1633.

- Il s'agit d'une pièce en bronze de 29 mètres de haut, que l'on considère comme la plus haute structure de bronze au monde.
- L'œuvre est inspirée par les ciboires de l'époque, coupe fermée où l'on enferme les hosties. L'idée est de créer un espace sacré à dimension architecturale autour du mystère de l'Eucharistie. Elle rappelle également le baldaquin des processions papales et insiste dès lors sur l'autorité du pontife. Sur les colonnes, on trouve des feuilles d'olivier et des abeilles, dorées à la feuille, symboles du Pape Urbain VIII.
- L'œuvre s'inscrit dans l'idée de la Contre-Réforme de revivifier le culte catholique dans une veine théâtrale. Les colonnes spiralées créent un sentiment d'ascension gigantesque qui parvient à aspirer le spectateur et créer un lien entre l'univers terrestre et la coupole, qui représente le monde céleste. -> baroque.

Pierre de Cortone (1596-1669), Santa Maria della Pace, 1656. Rome.

- L'artiste est chargé d'embellir une église du 15^e siècle. Pour cela, il utilise un système étonnant : d'une part, il crée une petite place pentagonale, ce qui induit un sentiment théâtral de mise en relief de la sortie plastique de la façade. Les ailerons latéraux se rattachent derrière la façade, ce qui accentue le caractère spectaculaire du dispositif par un jeu d'alternance rythmique entre les pleins et les vides, caractéristique du Baroque.
- En façade, de Cortone crée, en travertin, un système ingénieux de deux frontons emboîtés, l'un semi-circulaire, l'autre convexe mais interrompu. La partie basse semble donc apparaître comme une saillie, accentuée par l'agrandissement arbitraire du porche, à laquelle répond la rupture dans le second fronton, créant un sentiment d'aspiration. On cherche la cohérence, ordre de l'émotion pure, pas de cohérence par la raison.

Francesco Borromini (1599-1667), Sant'Ivo della Sapienza. 1643-1650. Rome.

- La forme de la chapelle est hexagonale, avec une façade en demi-lune concave. De manière verticale, les arrêtes de la coupole se prolongent jusqu'au sol, ce qui donne un sentiment d'aspiration ininterrompue sur toute la hauteur.
- La forme de la coupole est théâtrale. Elle veut suggérer une abeille en vol, qui est l'emblème du Pape Urbain VIII et, par ailleurs, une allégorie de la Sagesse. En résonance, Borromini accentue la théâtralité de l'ensemble en créant un plan en alvéoles, formé par un hexagone fait de mouvements concaves et convexes alternés.

L'image classique (1600-1700).

Introduction :

L'image classique, en prolongement du Classicisme de la Renaissance, construit un modèle de maîtrise de la représentation mimétique au 17^e siècle. Il s'agit d'un art qui exprime son caractère savant dans un style fait de retenue, de proportion et d'équilibre. Comme le dit Jacques Thuillier, historien d'art, « une juste alliance de la mythologie et de la nature, du drame et de la poésie ».

En France, le Classicisme est intimement mêlé à la création de l'Académie des Beaux-Arts et à la puissance politique du pouvoir royal (Louis XIV, à partir de 1661) qui confère à cette esthétique ses lettres de noblesses. L'Académie est fondée en 1648 par les peintres pour s'extirper du système de la maîtrise, héritage des corporations du Moyen-Age. L'enseignement est basé sur la pratique savante du dessin, qui est une possibilité d'étudier la nature mais aussi de la travailler et de l'idéaliser. Le statut de la peinture comme « art libéral » n'est pas celui d'un art qui imite servilement la nature, mais bien d'une pratique basée sur une « idée de la perfection ». En 1663-1667, l'Académie, réformée par Colbert et le peintre Charles Lebrun, prend un rôle central et autoritaire. Son poids ne cessera de se faire sentir dans la vie culturelle jusqu'au 19^e siècle où elle sera mise en question.

La peinture, dans la mentalité classique, est didactique ; elle se doit d'instruire tout autant qu'elle émeut. Cette conception mènera à un violent débat entre les tenants du dessin et ceux de la couleur, comme Roger de Piles, qui défend la finalité visuelle de la peinture.

Œuvres :

Diego Velazquez (1599-1660), Les Ménines, 1656. Madrid, Musée du Prado.

- Diego Velazquez (1599-1660), Le triomphe de Bacchus, 1692. Madrid, Musée du Prado.
- Johannes Vermeer (1632-1675), L'Atelier, vers 1665-1666. Vienne, Kunsthistorisches Museum.
- Nicolas Poussin (1594-1665), Le Jugement de Salomon, 1649. Paris, Musée du Louvre.
- VERSAILLES :
- Louis Le Vau (1612-1670), Façade (côté jardin) du Château de Versailles.

- André Le Nôtre (1613-1700), Les jardins de l'orangerie, 1684-1686
- François Girardon (1628-1715) et Thomas Regnaudin (1627-1706), Apollon servi par les nymphes, 1666-1673. Versailles, Jardins du Château.
- Jean-Baptiste Tuby (1635-1700), Le char du Soleil, bassin d'Apollon, 1668-1670. Versailles, Jardins du Château.

Diego Velazquez (1599-1660), Les Ménines, 1656. Madrid, Musée du Prado.

- Le peintre représente une partie de l'Alcazar à la cour de Philippe IV. On y voit l'infante Marguerite-Thérèse. Une radiographie a montré que sur la partie gauche, il y avait un rideau rouge et un garçon tendant un bâton de commandement à l'infante. Mais lorsque naît Prospero, l'héritier du trône, Velazquez change le tableau et se « représente représentant » le roi et la reine.
- Au fond, un miroir montre le roi et la reine. Pour certains, ce miroir réfléchit le tableau que peint Velazquez, pour d'autre, il réfléchit les personnages réels qui sont devant la scène.
- Au fond, dans l'embrasement d'une porte, Nieto Velazquez, un possible parent du peintre, ouvre une tenture sur un espace non déterminé.
- L'artiste sonde l'idée de réel et d'imaginaire puisqu'il se représente lui-même dans l'œuvre occupé à peindre la scène tout en regardant le spectateur. Le sens est complexe. Il y a à la fois un jeu sur l'idée d'art et d'illusion, qui est un thème connu à la période classique en Espagne. Velazquez se représente par ailleurs au sommet de sa reconnaissance. Il se montre en chevalier de l'Ordre de Saint-Jacques, il en pose d'ailleurs les insignes sur son habit, ce qui montre qu'à cette époque, le peintre se considère comme un maître, et pas un simple travailleur manuel.
- Velazquez veut montrer que la peinture est l'expression d'une pratique libérale et pas d'un simple artisanat. C'est l'idée de la peinture comme « cosa mentale », chose de l'esprit, pleinement incarnée ici par l'intellectualisation d'un sujet mineur.

Diego Velazquez (1599-1660), Le triomphe de Bacchus, 1692. Madrid, Musée du Prado.

- La comparaison entre les deux œuvres de Velazquez démontre la complexité du 17^e siècle, autant articulé sur la relation Baroque-Classicisme que sur la tension entre l'idéalisation et le Réalisme/Naturalisme.
- Le triomphe de Bacchus, thème antique, se singularise par son refus de l'idéalisation. Bacchus ressemble davantage à un adolescent distrait et désincarné de son personnage qu'à un dieu. Le personnage souriant est une allusion aux picaros, personnages populaires des 16 et 17^e siècles espagnols.
- L'œuvre a parfois été appelée « les ivrognes » en référence aux accents contemporains et populaires de la scène.

Johannes Vermeer (1632-1675), *L'Atelier*, vers 1665-1666. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

- Cette œuvre intimiste marque le goût nouveau pour la peinture de genre au 17^e siècle. Ce goût vient de la spécialisation des artistes, mais on peut aussi l'attribuer aux courants de la Contre-Réforme, qui donne une portée religieuse même à des genres « sans importance » (cfr les vanités/première partie du cours). Rappelons également que la Renaissance, en se réappropriant les sources antiques, constate, notamment dans Plin, que l'Antiquité pratiquait de nombreux genres valorisés comme tels.
- L'école de Delft, dans les Pays-Bas, est tout à l'opposé du style baroque de Rembrandt. Il s'agit d'une peinture lisse, peinte en glaci, basée sur une précision de la perspective et une grande douceur de lumière.
- L'œuvre est un autoportrait dès lors qu'elle représente l'atelier. Mais Vermeer se présente de dos, comme s'il nous invitait à mesurer, à travers lui, l'intelligence de sa peinture. L'œuvre est donc également une allégorie de la peinture. L'artiste se représente peignant Clio, la muse qui personnifie l'Histoire. Le rideau qui dévoile la scène évoque le défi de Parrhasios à son aîné Zeuxis, lorsque l'apprenti mystifie son aîné en peignant un rideau en trompe-l'œil. Zeuxis lui demande de dévoiler son œuvre, avant de voir que le rideau est peint par Parrhasios.
- L'idée de Vermeer est de montrer, comme Velazquez avant lui, que le peintre est apte à maîtriser toutes les composantes de l'espace au point de donner l'illusion parfaite de la réalité. Il y a aussi une réflexion, presque ontologique, sur l'illusion. Rien ne nous mène à une autre lecture sinon la prise en compte de la plénitude de la magie optique, ce qui est une manière de mesurer la capacité du peintre à maîtriser cette subtile alchimie.
- La carte, au mur, est un thème récurrent chez Vermeer. Les historiens d'art se sont interrogés sur le sens de ces cartes. Il a été avancé qu'elles représentaient l'opulence des Pays-Bas, basée sur le commerce et l'exploration, ce qui paraît peu vraisemblable puisque l'étude de ces cartes montre qu'elles sont anciennes, dépassées. Il faut plutôt y voir un élément de l'autoportrait/allégorie, Vermeer ayant d'ailleurs signé sur la carte. La toile est la capacité à embrasser intellectuellement la réalité du monde. Elle donne un équivalent précis du monde, comme la peinture, pour Vermeer, est une capacité à être un principe d'organisation savant qui se donne « pour le monde ».

Nicolas Poussin (1594-1665), *Le Jugement de Salomon*, 1649. Paris, Musée du Louvre.

- Dans la Bible, Salomon est reconnu comme un roi de très grande justice. Deux femmes ont chacune un enfant, mais l'un des deux est mort dans son sommeil. Elles se disputent l'autre enfant, affirmant chacune être sa réelle mère. Salomon ordonne alors qu'on coupe l'enfant en deux et qu'on donne une moitié à chaque femme. A ce moment, l'une des femmes demande que l'on ne tue pas l'enfant et qu'on le donne à l'autre femme. Salomon reconnaît alors la véritable mère.

- A droite du trône, on trouve un personnage au regard de philosophe ; il a compris le subterfuge utilisé par Salomon et participe au stratagème mis en place par le souverain. De l'autre côté, un personnage en prière symbolise la foi et la confiance en l'autorité suprême de Salomon. De chaque côté des personnages, deux entités se font face de part et d'autre d'un axe médian : le soldat qui s'apprête à couper l'enfant manifeste la force brutale prête à obéir, à droite, les femmes symbolisent la douleur devant l'horreur de la scène.
- L'œuvre s'articule sur l'ordonnement typique de l'écriture classique. L'histoire est structurée dans la composition même, avec un triangle à pointe vers le haut. Salomon représente la pointe, c'est-à-dire le dépassement des contraires. De part et d'autre d'un axe central, les états psychiques opposés se font face, soulignant la tension dramatique de l'œuvre.
- L'ambition de la peinture classique est à la fois de créer une image scénographique qui se lit, certes, mais qui a aussi un point de vue unifié, qui se donne dans l'instant. C'est un art de clarté, de concision, d'équilibre.

VERSAILLES :

Louis Le Vau (1612-1670), Façade (côté jardin) du Château de Versailles.

- Le rythme des fenêtres crée un ordre classique, qui évoque la durée et la stabilité, à l'image du règne de Louis XIV
- A l'étage supérieur, des pots-à-feu alternent avec des trophées, qui assoient le pouvoir militaire du roi. Le Vau a choisi une toiture à l'italienne, plate, devancée par la balustrade, dispositif qui accentue l'ordonnance structurée du château.
- Le château dessiné par Le Vau entoure l'ancien château de Louis XIII. Le Vau abandonne la brique et travaille exclusivement la pierre blanche qui donne la noblesse à l'édifice.

André Le Nôtre (1613-1700), Les jardins de l'orangerie, 1684-1686.

- En 1661, Louis XIV demande à Le Nôtre d'aménager les jardins de Versailles. Les travaux vont s'étaler sur plus de 40 ans. Le jardin va fortement se développer sous Louis XIV dans ce que l'on a appelé les « jardins à la française » où triomphe l'esthétique classique. La nature symbolise, par excellence, le monde de la luxuriance, de l'exubérance sauvage. Par opposition, la structuration de la nature dans des compositions ordonnées est un symbole absolu de la capacité savante de l'artiste à faire de ses créations un lieu d'harmonie et de maîtrise.
- Cette ordonnance se combine à une impressionnante maîtrise technique, notamment pour l'utilisation des essences, souvent prélevées à l'âge adulte aux quatre coins de la France, mais aussi à l'assèchement des terrains, à l'origine marécageux, qui a demandé un travail colossal, ainsi qu'à la mise en place du système hydraulique (plus de 30 km de tuyaux en plomb).

- Le jardin à la française réutilise les principes savants d'organisation de la peinture :
 - Axe perspectif qui structure la composition. Les allées, parterres et bassins s'organisent sur cette perspective.
 - Utilisation massive de la géométrie dans les arrangements ou les compositions.
 - Point de vue surélevé offert au spectateur de manière à percevoir l'ensemble de l'axe perspectif.
- Les jardins à la française sont en réalité des jardins d'architecte. Cet art est placé au sommet de la hiérarchie car il repose sur l'ordonnance des éléments. Le jardin ne laisse aucunement la place à la nature sauvage, mais l'utilise dans toutes ses potentialités (couleur, texture, formes géométriques, etc) ramenées à une syntaxe de d'ordonnance et de géométrie.

Jean-Baptiste Tuby (1635-1700), Le char du Soleil, bassin d'Apollon, 1668-1670. Versailles, Jardins du Château.

- Versailles va permettre d'intégrer un programme gigantesque de sculptures dans les jardins (près de 2000), en résonance à l'ordonnance de ceux-ci. L'ambition est de mêler nature et sculpture et de montrer que le génie artistique, renvoyant lui-même à l'ambition du Roi Soleil, peut se mesurer à la pérennité de la nature. Ce programme est donc éminemment politique, puisqu'il renvoie à la splendeur de la cour de Louis XIV, mais aussi à la puissance éternelle de son pouvoir.
- Apollon est le dieu du Soleil, et par conséquent l'image idéalisée du Roi. L'œuvre est saisissante, car la perspective dégage l'axe de toute décoration et crée un miroir symétrique entre le ciel et l'eau. Le char semble sortir puissamment de l'eau et accéder aussitôt au ciel. Cette œuvre, à elle seule, situe l'ambition de Louis XIV se représenter comme Roi Soleil, c'est-à-dire un roi au pouvoir divin. Le dispositif n'est pour autant pas totalement dénué de théâtralité baroque.

François Girardon (1628-1715) et Thomas Regnaudin (1627-1706), Apollon servi par les nymphes, 1666-1673. Versailles, Jardins du Château.

- Une certaine théâtralité rapproche la sensibilité de cette œuvre de l'esthétique baroque. Pour autant, Girardon articule les relations entre les personnages autour d'une ordonnance toute classique, avec un sentiment de retenue psychologique qui accentue encore cette disposition.
- L'influence est antique, puisque le visage d'Apollon reprend celui de l'Apollon du Belvédère. La colonne, à gauche de la composition est également un emprunt antique qui permet aux sculpteurs de donner un cadre spatial à la composition, située dans l'espace, dispositif accentué par la nymphe qui sort de la grotte, un plat à la main.
- Pour autant, on peut s'étonner de voir représenter Apollon, et donc l'image de Louis XIV, dans un style influencé par la statuaire hellénistique, un style sensuel, raffiné, plutôt éloigné de l'image du pouvoir. Ce dispositif correspond assez bien à Versailles, qui est aussi un outil diplomatique : le

Roi est ici figuré comme un homme de goût, de raffinement et d'élégance plutôt que comme un homme de guerre ou même de pouvoir. Apollon, maître des Muses, sert donc l'objectif politique de Louis XIV qui veut se montrer sous sa capacité à harmoniser et pacifier le monde chrétien. Plus prosaïquement, il faut aussi voir dans la scène une allusion aux plaisirs du Roi et des courtisans avec les dames de cour dans les jardins de Versailles.

4. Du « goût moderne » à la modernité (1700-1900)

5.1. Le « goût nouveau ».

Le 18^e siècle invente le « public » et les salons. La critique d'art devient un genre littéraire vers 1750. Celle-ci poursuit l'idée d'une vulgarisation, le public s'éduque par l'art. On lit aussi les œuvres en termes de philosophie, ce qui marque la naissance de l'esthétique.

Dans le siècle de l'Encyclopédie, les auteurs tentent de « situer » l'art dans le champ de la connaissance. L'idée est que l'art est moins un instrument de savoir que d'émotion. Il y a une idée sensualiste, marquée par la philosophie de Condillac, *Traité des sensations*, 1754.

Le 18^e siècle est le siècle des Lumières, marqué par la sécularisation, la laïcisation. L'artiste apparaît non plus comme animé par le génie divin et il n'est plus non plus un artisan comme au Moyen-Age. L'artiste devient un visionnaire du bon goût, et guide ses spectateurs vers la recherche de la beauté.

La décoration et l'architecture sont marquées par le « goût nouveau », une décoration assez surchargée, le rococo. Le rococo est basé sur la rocaille, qui désigne une décoration florissante composée de formes figuratives, feuilles, tiges, coquilles, avec des éléments zoomorphes ou fantastiques (dragons, chimères, etc.). Plutôt que l'ordonnance classique, il y a un côté asymétrique, décentré, libre. C'est un style qui correspond à la légèreté des mœurs, à la liberté morale, au confort matériel et intellectuel de la bourgeoisie, une opulence qu'il n'y avait pas du temps de Louis XIV.

EGLISE DE LA WIES.

Le décor rocaille en or extraordinairement sculpté se trouve sur un fond entièrement blanc. L'idée est de donner une unité, comme si l'espace ne faisait qu'un, et qu'il était en dilatation. De ce fait, les sculptures apparaissent modernes, vivantes, dans un espace en mouvement.

4.2. La crise de la peinture.

Après la mort de Lebrun en 1690, la peinture française traverse une crise. La « grande manière » s'affaiblit. Le goût pour la peinture hollandaise transforme profondément la peinture de genre, qui s'émancipe.

Un bon exemple en est Watteau. Il est difficile d'expliquer son succès, qui échappe aux genres et aux normes.

WATTEAU, PELERINAGE A L'ILE DE CYTHERE

Il y a chez Watteau une légèreté basée sur le croquis. Il dessinait en permanence. Son art est fait de légèreté. Il fixe des mouvements, des silhouettes, comme des instantanés. Il fait évoluer la peinture de la scène de genre vers les « sujets galants » tirés du roman sentimental et pastoral et du théâtre. Les atmosphères ne disent rien, elles suggèrent. Ce sont des rêves, des féeries impalpables. Dans l'île de Cythère, on ne sait si les personnages partent ou arrivent.

4.3. La peinture et l'Académie

Au 19^e siècle, en réaction aux « exagérations » du Rococo, la peinture revient à un art austère, inspiré par l'Antiquité, marquant la naissance du Néo-Classicisme. Les peintres sont lassés par la virtuosité. Rome concentre les arts, y affluent la plupart des jeunes talents.

Johann Joachim Winckelmann, historien et antiquaire, promeut l'imitation de l'Antique. L'idée de Winckelmann n'est pas de cibler l'un ou l'autre style mais plutôt de viser un Beau idéal défini dans l'Antiquité et auquel les artistes doivent tenter de se rapprocher.

DAVID, LE SERMENT DES HORACES

Œuvre construite en géométrie. Sentiments clairs et structurés. Primauté du dessin, « couleur locale ». Principe du « moment avant l'action ». Fonds bouchés par l'architecture. Le Néo-Classicisme est une peinture à vocation moralisante à travers « l'exemple de vertu ». Il ne faut pas, néanmoins, oublier les résonances contemporaines des sujets allégoriques dont la vocation est aussi de tromper la censure : en 1784, l'œuvre constitue une forme d' « appel aux armes » qui annonce la Révolution française.

Le Néo-Classicisme incarne ce que prône l'Académie. Au 19^e siècle, celle-ci se fige sur ses principes.

- Hiérarchie des genres. Chaque genre nécessite un format.
- Peinture léchée, couleur locale.

HEIM, CHARLES X DISTRIBUANT LES RECOMPENSES AU SALON

L'œuvre témoigne des formats attribués aux différents genres. Elle montre également que les genres nobles sont exposés en bas des cimaises, à hauteur de vision.

GERVEX, UNE SEANCE DU JURY DE PEINTURE.

L'œuvre témoigne de la place de l'Académie dans la vie culturelle de l'époque : ici, le jury accepte ou refuse les envois au Salon.

Ce modèle devient asphyxiant. En 1863, Napoléon III crée le Salon des Refusés suite au scandale du Déjeuner sur l'herbe de Manet.

BOUGEREAU, NYMPHE ET SATYRE

MANET, LE DEJEUNER SUR L'HERBE

Comparaison de la nudité « acceptable » et de la nudité « scandaleuse ». Manet offre un sujet totalement hors genres qui active la perception de la nudité comme étant subversive et pornographique.

4.4. Rupture et modernité

Cette tendance de rupture avec l'Académie existe depuis le début du 19^e siècle. Certaines artistes refusent les genres ou souhaitent adopter une attitude face à la représentation qui n'est pas marquée par la convention ou la recherche d'idéal, mais plutôt celui de capter directement le réel dans une veine essentiellement vériste.

DAUMIER, LE WAGON DE 3^e CLASSE

L'œuvre cherche à capter le réel, mais ici dans sa dimension sociale. Avant-plan et arrière-plan se tournent le dos pour souligner la division entre les classes sociales. Plutôt que de réalisme, on parle ici de « naturalisme ».

CLAUDE MONET, IMPRESSION SOLEIL LEVANT

Pour capter la réalité, les peintres Impressionnistes vont développer, à partir de 1874, un style rapide qui permet de saisir des effets d'atmosphères. Les artistes utilisent de la couleur chimique en tube qui donne un grand pouvoir visuel à la couleur. Ici, l'œuvre est basée sur une harmonie de bleu et d'orange (loi des contrastes simultanés). L'ambiance est seulement évoquée, brossée (l'œuvre

représente le port industriel du Havre au petit matin). L'artiste ne cherche pas le rendu léché et soigné promu par l'Académie.

A la fin du siècle, l'art se libère des contraintes académiques. Il ne doit pas représenter forcément le réel, il peut être subjectif. Rejet de la perspective. Influence des gravures japonaises.

HOKUSAI, CHUTES KIRIFURI

L'art japonais apporte un vent de nouveau en Europe à partir de l'ère Meiji (1868-1912) ; l'art japonais était méconnu auparavant car le pays était largement fermé au commerce extérieur.

Les Japonais n'utilisent pas la perspective à l'europpéenne, ce qui va servir de cadre de légitimité aux artistes modernes qui cherchent eux-mêmes à s'affranchir des règles de l'Académie. Chez eux, les couleurs sont franches (technique de la gravure en couleurs sur bois) et les compositions tendent souvent au décoratif, ce qui, dans la culture japonaise, véhicule une véritable recherche de sens poétique (chute d'eau-racines-monde souterrain).

GAUGUIN, VISION D'APRES LE SERMON.

L'œuvre s'inspire des gravures japonaises. Les plans sont rabattus, la perspective est abandonnée. L'arbre sert de « prétexte » à scinder les deux parties de la scène. Réel et imaginaire fusionnent (la sortie de l'église et la vision du sermon).

Gauguin utilise la couleur à des fins non plus véristes mais expressives. La couleur devient donc subjective, elle ne correspond pas forcément à la réalité (ici, la pelouse est rouge).

Le 18^e siècle (1700-1770).

Introduction :

L'art du 18^e siècle favorise les sujets badins ou de genre. On a parfois parlé de crise de la peinture, vision négative qu'il convient davantage de caractériser par une dynamique positive d'engouement pour la peinture de genre flamande et hollandaise, avec l'apparition de sujets de genre en France. Ce mouvement accompagne la perte de prestige de la peinture d'histoire à l'Académie royale à la mort de Charles Lebrun (1690).

A l'époque du siècle des Lumières, la peinture est l'objet d'une sécularisation et d'une vulgarisation. Grâce à l'apparition de la critique d'art (Diderot), le 18^e siècle invente le public et le goût collectif pour la peinture. Diderot décrit la peinture en termes philosophiques (l'esthétique) avec une perspective sensualiste (Condillac, Traité des sensations, 1754) : l'art est davantage une affaire de sens que de raison savante. Les commandes émanent de plus en plus de privés, dans une optique

esthétique, avec, par la même occasion, la montée en puissance d'une peinture de genre qui échappe aux grandes normes de la peinture pétrée de doctrines politiques ou religieuses.

En architecture et dans les arts décoratifs, le Baroque connaît une évolution menant à un style original, le Rococo. Celui-ci privilégie le raffinement des matières et décorations à l'unité de propos. Le Rococo est à la mesure de l'époque ; il est porté par une élite indépendante, curieuse et frivole qui cherche à davantage de suavité et de richesse décorative que l'austérité du style classique porté par Louis XIV.

Œuvres :

- Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Les hasards heureux de l'escarpolette ou la balançoire, 1776. Londres, Wallace Collection.
- Jean Antoine Watteau (1684-1721), Pierrot, 1718-1719. Paris, Musée du Louvre.
- François Boucher (1703-1770), Marie-Louise O'Murphy, 1751. Cologne, Wallraf-Richartz Museum.
- William Hogarth (1697-1764), Le mariage à la mode : le lever de la comtesse, 1744. Londres, National Gallery.
- Jean Lamour (1698-1771), Grilles de la place Stanislas, Nancy.

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Les hasards heureux de l'escarpolette ou la balançoire, 1776. Londres, Wallace Collection.

- L'œuvre est un portrait de fantaisie autour d'un sujet libertin : la jeune femme est assise sur une escarpolette (balançoire), qu'un abbé pousse. Un homme écarte un buisson et regarde sous sa jupe. Un petit chien jappe, marquant l'excitation des personnages.
- Le sujet est érotique, mais léger. La diagonale tisse un moment instantané où la jeune femme se donne à voir, mais ce moment va passer. Il y a un jeu de voilé/dévoilé qui caractérise le dispositif érotique. Les codes du libertinage sont renforcés par la présence du prêtre. Le plaisir vient de la transgression d'une norme morale incarnée par le prêtre.
- A l'origine de l'œuvre, le fantasme d'un libertin, M. de Saint-Julien, receveur général des biens du clergé, qui précise ainsi sa commande : « Je désirerais que vous peignissiez Madame sur une escarpolette qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant et mieux même, si vous voulez égayer votre tableau. »
- Ce lien entre les personnages est marqué par un jeu de correspondance, puisque la femme porte une fleur de la couleur de l'amant et réciproquement.
- L'idéal rococo annonce déjà le romantisme. La nature est touchée par métonymie par le sujet, elle donne un cadre idéal à ce jeu de l'amour. Elle est dense, touffue, inextricable, électrique, avec une lumière de fin de journée qui signale la chaleur du moment.

Jean Antoine Watteau (1684-1721), Pierrot, 1718-1719. Paris, Musée du Louvre.

- L'œuvre, parfois appelée « Le Gilles », représente le Pierrot, célèbre personnage de la comédie italienne.
- L'iconographie, flottante et ambiguë, ne permet pas de préciser le sens exact de l'œuvre. Celle-ci a parfois été présentée comme une œuvre indépendante, parfois comme l'enseigne du café de l'ancien acteur Belloni. Le décor évoque le théâtre, mais le paysage suggère aussi le plein-air, alors qu'on attendrait un rideau ou le fond d'un décor.
- Le pierrot a une expression vide, il évoque le ridicule, ses vêtements sont mal ajustés et les personnages derrière lui se moquent de lui. Ce sont les compagnons habituels de Pierrot dans la comédie : le Docteur et son âne, Léandre et Isabelle, les amoureux, et le Capitaine. Ce pourrait être un autoportrait, d'artiste en saltimbanque, d'amuseur triste.
- Avec cette œuvre, Watteau échappe aux genres, ce qui est typique de la peinture de cette époque, et les œuvres ne sont pas dans l'explication de leur sujet. Le regard spectatorial reste sur un sentiment de vague, de poésie diffuse mais qui ne participe pas d'une histoire. Par ailleurs, les œuvres de cette époque remettent en cause la structure classique de la composition. Les histoires ne sont pas perçues dans leur permanence ; au contraire, les œuvres sont fréquemment des instantanés, structurés sur une qualité graphique qui incarne la rapidité de l'écriture.

François Boucher (1703-1770), Marie-Louise O'Murphy, 1751. Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

- L'œuvre représente celle que l'on appelait la belle Morphise, qui devient à 14 ans l'enfant-maîtresse de Louis XV par l'entremise de Madame de Pompadour. Elle donnera une fille au roi à 16 ans. Il s'agit d'une femme éduquée. Elle est voltairienne, musicienne, humaniste, elle perdra la grâce royale pour avoir tenté d'éloigner Madame de Pompadour du Roi.
- Boucher peint avec grâce, légèreté. Il s'agit ici d'un sujet badin, érotique, qui rappelle le thème antique de la Vénus endormie, mais il n'y a plus ici l'idée d'un propos mythologique dès lors que le sujet se réduit à l'érotisme.

William Hogarth (1697-1764), Le mariage à la mode : le lever de la comtesse, 1744. Londres, National Gallery.

- Hogarth réforme la peinture, très marquée par l'art italien pratiqué par les immigrants. Il s'oppose à l'Académie qui vise l'imitation des œuvres du passé. Pour lui, il faut s'inspirer des sujets de société.
- C'est un grand coloriste, un fin dessinateur, très inspiré par la manière de faire des Français, avec un goût pour la prise sur le vif, voire la caricature.
- Il s'inspire des romans de mœurs (Defoe, Swift), de Shakespeare et du théâtre comique.

- L'œuvre représente le constat devant notaire. La flûte souligne le caractère trompeur de ce qui se passe. Les gens brillent par des expressions presque caricaturales. Elles évoquent l'ennui du mariage. La comtesse n'écoute pas le notaire et se laisse séduire. La statuette de cerf évoque la virilité et l'adultère.

Jean Lamour (1698-1771), Grilles de la place Stanislas, Nancy.

- L'œuvre est à situer dans le prestige de Nancy au 18^e siècle. La ville est alors capitale du Duché de Lorraine, indépendant jusqu'en 1766, époque à laquelle il est intégré à la France. La ville cherche à rivaliser de bon goût avec les réalisations françaises.
- Le décor de la grille, réalisé par le serrurier Jean Lamour et constitué de fer martelé et doré à la feuille, est caractéristique du style rococo, souvent appelé rocaille en France. Son fondement est une opposition aux structures austères de l'architecture classique de Louis XIV. En contraste, la grille montre un évident de l'architecture au profit d'une flamboyance décorative qui « remplace » l'architecture. Ici, la ferronnerie est soulignée par la dorure dans sa dimension architecturale, mais avec une recherche de légèreté.
- Le Rococo est un art de la légèreté et de l'abondance décorative. Les compositions sont basées sur la décoration, elle-même constituée d'un répertoire d'entrelacs et de rinceaux, dans un esprit de fantaisie, d'asymétrie et de surprise.

Le 19^e siècle, du Néo-Classicisme à la peinture académique (1770-1863).

Introduction :

En art, le 19^e siècle trouve ses racines dans le contexte culturel de la ville de Rome vers 1750-1770. A cette époque, la cité italienne est devenue le creuset artistique européen sous la houlette des Académies nationales qui y envoient leurs meilleurs artistes.

Au contact des œuvres de l'Antiquité, et sous l'influence de Johann Joachim Winckelmann, les artistes rejettent les « exagérations » du Baroque et reviennent à l'imitation de l'art antique. Le Néo-Classicisme incarne le retour aux règles de l'Académie. En France en particulier, la première moitié du 19^e siècle (excepté la période révolutionnaire) est marquée par l'autorité doctrinaire de l'Académie. La hiérarchie des genres est imposée ; les genres mineurs, comme le paysage, sont dépréciés. L'Académie contrôle le jury du Salon de peinture et toute peinture hors norme est rejetée. Ce dispositif va inaugurer la prédominance de la peinture académique, toute asservie à la maîtrise technique et l'expression moralisante de sujets antiques.

Toutefois, une sensibilité dissidente parviendra à s'exprimer, et à moderniser les règles de la peinture académique. Le Romantisme valorise, au contraire, la richesse de l'imaginaire, de la suggestion, voire du drame. A cette époque, apparaît également la notion de sublime comme critère de jugement esthétique. C'est le critique Edmund Burke qui définit cette notion, dans un essai intitulé *L'Origine de nos idées du Sublime et du Beau* paru à Londres en 1757 : « tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger... tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur est une source de sublime ». Les thèmes romantiques articuleront régulièrement leurs œuvres autour de tensions dramatiques, illustrant un nouveau rapport à la beauté, où la contemplation n'est pas que la perception d'un idéal, mais peut être associée à la part d'ombre de l'imaginaire artistique. En France, le Romantisme sera le fer de lance d'une critique du système académique et d'une modernisation des genres.

Œuvres :

- Antonio Canova (1757-1822), *Amour et Psyché*, 1786-1793. Paris, Musée du Louvre.
- Antoine-Jean Gros (1771-1835), *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804. Paris, Musée du Louvre
- Jacques-Louis David (1748-1825), *Le Serment du Jeu de Paume*, 1789. Esquisse. Château de Versailles.
- Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Le cauchemar*, 1781, Detroit, The Detroit Institute of Art.
- Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), *Le 3 mai 1808*, 1814, Madrid, Prado
- William Thornton, Benjamin Latrobe (1764-1820), Charles Bulfinch (1763-1844), Thomas U. Walter, *Le Capitole*, Washington (USA), 1792-1827.
- Jean-Léon Gérôme (1824-1924), *Le combat de coqs*, 1846. Paris, Musée d'Orsay

Antonio Canova (1757-1822), *Amour et Psyché*, 1786-1793. Paris, Musée du Louvre.

- L'œuvre représente l'idéal du Néo-Classicisme. Ce mouvement réagit au Baroque et aux « exagérations du 18^e siècle ». En sculpture, les reliefs du Parthénon, ramenées par Lord Elgin au British Museum, font forte impression sur les artistes. Ceux-ci fantasment sur un idéal de sculpture grecque incarné par la blancheur du marbre, alors qu'en réalité, la statuaire antique était certainement polychrome.
- Dans l'œuvre de Canova, cette blancheur désincarne les formes, le poli est soigné à la perfection, cette technique véhicule la part d'idéal de l'œuvre.
- Les œuvres néo-classiques sont le plus souvent basées sur des sujets issus de la mythologie grecque ou de l'histoire romaine. Les compositions sont structurées sur base de schémas géométriques. Ici, le groupe forme un X qui fait contraster la lourdeur de la pierre (socle), à la légèreté des ailes, créant une tension (« le moment avant l'action ») recherchée par le Néo-Classicisme. Le milieu de l'œuvre se focalise sur le cercle formé par les bras de Psyché qui constitue comme un « zoom » sur le lien qui les unit.

Antoine-Jean Gros (1771-1835), Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, 1804. Paris, Musée du Louvre.

- Dès son avènement, Napoléon Bonaparte va utiliser le Néo-Classicisme à des fins politiques. Il a perçu que les images produites par ce mouvement étaient structurées, efficaces, puissantes car elles jouent sur les ressorts psychologiques et dramatiques de l'action. Le 19^e siècle est la période de gloire des Salons parisiens qui connaissent une fréquentation très importante. A une époque où les médias sont limités, la peinture sert aussi de support à l'information, à l'actualité, mais aussi à la propagande et l'idéologie.
- L'œuvre de Gros met en scène de manière idéalisée l'une des actions de Napoléon dans sa campagne égyptienne. L'œuvre reprend la structure du Serment des Horaces de David, avec une construction à trois arcades. L'idéal de vertu – caractéristique néo-classique – est ici mis en scène. Plutôt que de se protéger des malades, comme le fait un général, Bonaparte touche un soldat infecté par la peste. Le peintre l'identifie au Christ, bien sûr, mais aussi au pouvoir de soigner les écrouelles lorsque les rois de France touchaient les scrofuleux.
- L'œuvre se lit de gauche à droite sur un axe qui passe du désespoir à l'espoir. A gauche, des hommes sont dans la position typique de la mélancolie et du désespoir. A droite, Napoléon redonne de l'espoir aux malades, alors que, plus bas, un médecin tente de soigner un bubon en l'incisant et en vidant le pus de la plaie (parfaitement inutile au point de vue thérapeutique).
- Cette réalité idéalisée est à l'opposé de l'histoire puisque l'on sait que Napoléon avait conseillé au médecin Desgenettes d'administrer de l'opium aux malades pour les euthanasier.

Jacques-Louis David, Le Serment du Jeu de Paume, 1789. Esquisse. Château de Versailles.

- L'œuvre, inachevée, représente l'union des représentants du Tiers Etat lors des états généraux de 1789. Elle annonce la souveraineté nationale et la fin de la féodalité avec l'union des Tiers-Etats, du Clergé et de la Noblesse dans une assemblée constituante.
- La vision du dessin permet d'analyser la technique de la peinture académique au 19^e siècle. Excepté quelques périodes de mise en cause, l'Académie est toute puissante. Elle contrôle la formation des artistes et préside à l'organisation des Salons de peinture. La technique qu'elle impose aux artistes s'inscrit dans la notion de tradition. La pratique du dessin, fondamentale car le dessin signifie la raison (par opposition à la couleur, associée à la subjectivité des sens), témoigne d'une riche connaissance de l'anatomie et de l'Antique, comme on peut le voir sur le premier dessin préparatoire. La composition est détaillée, et un jeu de grisaille permet de placer les ombres et les lumières.
- La mise en cause de l'Académie par les peintres de la Modernité sera aussi une mise en cause de la technique académique. A une peinture savante, ils préféreront des techniques plus rapides, plus aptes à capter la réalité ou les sentiments d'atmosphère.

Johann Heinrich Füssli (1741-1825), Le cauchemar, 1781, Detroit, The Detroit Institute of Art.

- L'oeuvre de Füssli étonne par sa nouveauté dans le panorama du Néo-Classicisme qui s'implante en Europe.
- L'image néo-classique est basée sur la composition ordonnée, la couleur locale et la division scénographique de l'action selon sa trame narrative. Au niveau du contenu, l'oeuvre se réfère le plus souvent à des scènes issues de la mythologie de manière à évoquer des modèles de vertu, vecteurs de moralité pour le grand public.
- Avec *Le Cauchemar*, Füssli ouvre sur un autre type d'image qui annonce le Romantisme. La toile représente à la fois la réalité (une femme endormie) et un contenu imaginaire (le rêve). Le sujet est souligné par la présence de la jument (en Anglais, mare), qui évoque l'idée du cauchemar (en Anglais : nightmare). On a longuement discuté sur le sens à donner à cette oeuvre, d'autant plus qu'au revers, Füssli a peint le portrait, relativement abouti, d'une femme identifiée comme Anna Landholt. Cette femme a été la fiancée de Füssli, avant que le père de celle-ci ne s'oppose à la relation avec le peintre. L'oeuvre serait teintée de contenus psychologiques ; l'artiste « possède » de manière monstrueuse une femme qu'il ne peut êtreindre dans la réalité.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), Le 3 mai 1808, 1814, Madrid, Prado.

- Goya est un artiste difficilement classable dans les catégories artistiques du 19^e siècle. Il est parfois considéré comme l'instaurateur d'un nouveau rapport à l'image que comme le défenseur d'un style particulier. Certains historiens d'art, comme Kenneth Clark, firent de cette oeuvre le symbole d'une rupture dans l'histoire de l'art occidental, la considérant comme instauratrice d'un rapport moderne à l'image (Clark, *Looking at pictures*, 1960, p.130).
- La situation de l'Espagne est à la hauteur de ce paradoxe. L'Espagne est d'abord marquée par le Néo-Classicisme sous l'influence d'Anton Raphaël Mengs, qui séjourne à la cour et diffuse ce style. Mais après l'invasion du pays par les troupes napoléoniennes, la situation change et le Néo-Classicisme devient le style de l'ennemi.
- Goya peint cette toile à posteriori, car il n'a pas assisté à la scène. Il va lui donner une force de réalité, grâce aux témoignages qu'il recueille, mais joue surtout sur le pouvoir de l'évocation.
- L'oeuvre est étonnante car, plutôt que de privilégier les codes de la peinture « léchée », elle brosse un environnement caractérisé par une rapidité de touche, comme s'il y avait une distance focale, « photographique », entre le point central et l'arrière-plan, plus flou.
- L'homme au centre focalise l'attention. Goya le met en valeur par un usage détourné du clair-obscur (le reste de la composition est dans l'ombre). Le procédé est à ce point manifeste que l'artiste se « justifie » en montrant la source de lumière, une grosse lanterne, mais le détail ne trompe pas, car il n'y a aucune raison optique pour que seul ce personnage soit violemment éclairé.

- Goya a voulu accentuer l'idée de sacrifice, en représentant un moine parmi les victimes (l'Eglise espagnole avait soutenu la rébellion) et en posant un stigmate sur la main droite de l'homme qui va être fusillé.
- La nouveauté de l'œuvre réside dans le fait qu'elle superpose les degrés de lecture dans une approche résolument polysémique, avec des éléments que l'on peut généraliser, et qui parlent tant d'une situation particulière que de la condition humaine. Ainsi, la dimension psychologique de l'œuvre est particulièrement bien développée : l'homme est individualisé, avec une richesse d'expression (entre la peur et le défi), alors que le peloton se singularise par une indifférenciation, qui souligne la perte de sens critique sous l'uniforme.

William Thornton (1759-1828), Benjamin Latrobe (1764-1820), Charles Bulfinch (1763-1844), Thomas U. Walter (1804-1887), Le Capitole, Washington (USA), 1792-1827.

- L'œuvre est une synthèse éclectique du patrimoine architectural européen. L'ouverture en escalier sur les jardins rappelle le château de Versailles. L'étage du rez entre les escaliers s'inspire de la colonnade du Louvre. La coupole évoque le Panthéon de Rome.
- L'ensemble est synthétisé dans un bâtiment extrêmement cohérent, marqué par l'esthétique néo-classique, mais avec un gigantisme qui caractérise le milieu de siècle, à une époque où les gouvernements veulent des bâtiments qui se signalent fortement dans l'espace urbain des grosses métropoles de l'époque.
- L'œuvre alterne une rythmique horizontale, basée au premier étage sur des décrochements soulignés en partie centrale par une colonnade, et un mouvement vertical vertigineux basé sur l'étagement de la coupole.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Le combat de coqs, 1846. Paris, Musée d'Orsay

- Tout au long du 19^e siècle, l'Académie des Beaux-Arts renforce sa mainmise sur la formation et la monstration de la peinture et de la sculpture. Le système des jurys aux salons aboutit à une forme très exclusive de sélection où toute modernité est bannie.
- Vers 1850, se met en place l'Académisme, tendance qui désigne la crispation de l'Académie sur ses propres valeurs. Les genres sont fortement définis et articulés sur une hiérarchie, au sommet de laquelle trônent la peinture d'histoire, la peinture militaire et religieuse. La référence antique prédomine. La peinture est basée sur la ligne du dessin, la « couleur locale » se soumet aux formes dessinées et l'huile est travaillée en glacis, avec une touche léchée.
- L'œuvre de Gérôme est à la mesure de cet académisme. La toile est un chef-d'œuvre technique de subtilité formelle et de transparence, mais elle prend appui sur un thème de genre dénué de toute la grandiloquence séculaire de la référence antique. On peut bien distinguer un contenu politique à cette toile – le combat des coqs symbolisant la querelles entre libéraux et royalistes à

la fin de la Restauration, peu avant la révolution de 1848 -, mais cette lecture est atténuée par le propos général d'une œuvre entièrement dévouée au tour de force technique et formel.

La modernité (1850-1900).

Introduction :

La modernité est un processus diffus qui se met en place dès les années 1830 mais dont la pleine expression se marquera surtout à partir des années '60, pour aboutir à une remise en question de l'image classique au tournant du 20^e siècle.

Le phénomène se constitue d'abord autour d'un refus progressif des règles drastiques émises par l'Académie : primauté du dessin sur la couleur, peinture transparente et léchée, hiérarchie des genres, etc. Le Romantisme constitue la première mise en cause de ces principes, reprises par les réalistes et les paysagistes.

Sous l'influence du Japonisme, les artistes impressionnistes et post-impressionnistes rejettent les structures profondes de la constitution de l'image classique, et notamment l'usage de la perspective. Les impressionnistes, en utilisant un système de peinture par touches juxtaposées reconstituent une image mentale (faite de l'association de l'image rétinienne et du travail cérébral) et non plus une fenêtre mimétique ouverte sur le monde. Gauguin ira plus loin en consacrant un rapport subjectif à la réalité. Dès lors, la fonction d'une peinture n'est plus seulement de « représenter » le monde, mais elle vaut avant tout comme réalité autonome valant pour ses qualités plastiques propres.

Œuvres :

- Eugène Delacroix (1798-1863), La Mort de Sardanapale, 1827. Paris, Musée du Louvre.
- Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Pluie, vapeur, vitesse. Le Great Western Railway, 1844. Londres, National Gallery.
- Joseph Paxton (1803-1865), Le Crystal Palace, 1851, Londres (disparu en 1937).
- Edouard Manet (1832-1883), Le déjeuner sur l'herbe, 1863. Paris, Musée d'Orsay.
- Utagawa Hiroshige (1797-1858) Province d'Awa, rapides de Naruto (gravure), 1855. Londres, Victoria and Albert Museum.
- Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), La mare aux canards (Argenteuil), 1873. Collection privée.
- Georges Seurat (1859-1891), Portrait de Félix Fénéon, 1890. New York, Collection privée.
- Paul Gauguin (1848-1903), La vision après le sermon, 1888. Edimbourg, National Gallery of Scotland.
- Vincent Van Gogh (1853-1890), Autoportrait, 1890. Paris, Musée d'Orsay ; Chaumes à Cordeville, 1890. Paris, Musée d'Orsay.
- Auguste Rodin (1840-1917), L'homme qui marche, 1900. Paris, Musée Rodin.

- William Le Baron Jenney (1832-1907), Home Insurance Building, 1884-1885 (œuvre détruite en 1931). Chicago (USA).

Eugène Delacroix (1798-1863), La Mort de Sardanapale, 1827. Paris, Musée du Louvre.

- L'œuvre de Delacroix respecte en apparence les cadres de la peinture académique. Le sujet représente le roi assyrien légendaire, Sardanapale, assiégé dans son palais, préférant sacrifier sa cour plutôt que de se rendre.
- Même si Delacroix refusait d'être associé à cette école, la toile incarne des valeurs romantiques, notamment la notion de sublime, dès lors que la contemplation s'articule autour d'un épisode morbide.
- Pour autant, Delacroix pose ici l'un des premiers jalons de la peinture moderne. La couleur n'est pas locale, comme dans le Néo-Classicisme. Au contraire, elle prend une existence propre et structurante, puisque la résonance entre les formes, d'une apparente confusion, se fait par les liens coloristiques (notamment les ors et les rouges). On remarque par ailleurs que les formes procèdent d'un papillonnement visuel qui se « superpose » à la stricte clarté du sujet représenté. Delacroix joue sur le pouvoir expressif de la couleur. En 1827, c'est une révolution. On passe d'une image « contenu » à une image « surface ». L'œuvre n'est plus seulement une représentation, mais aussi la matérialisation d'une sensation, non pas offerte à la seule intelligence, mais aussi au simple plaisir de l'œil. Dans son Salon de 1846, le poète Charles Baudelaire définira la modernité : « L'harmonie est la base de la théorie de la couleur. La mélodie est l'unité dans la couleur, ou la couleur générale. La mélodie veut une conclusion ; c'est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général (...) La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en rien comprendre, ni le sujet, ni les lignes ».

Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Pluie, vapeur, vitesse. Le Great Western Railway, 1844. Londres, National Gallery.

- Dans le sillage de la remise en question de l'image académique, Turner livrera une peinture d'une modernité éblouissante dans une Angleterre certes moins marquée que la France par le poids de l'Académie.
- Pluie vapeur vitesse est l'une des premières peintures d'atmosphère, incluant l'instant, la subjectivité, la pure suggestion dans une peinture plutôt marquée, à l'époque, par l'articulation claire des données narratives.
- Le sujet utilisé par Turner lui permet par ailleurs de convoquer une impression de vitesse. Par une perspective fuyante, et par l'effet du train sortant à peine du brouillard, le spectateur ressent l'impression du surgissement du train. Là encore, le dispositif est totalement nouveau dans la mesure où la peinture, art de l'image fixe par excellence, annonce le mouvement et, notamment, l'invention du cinéma (1895).

- On notera enfin qu'au revers des conventions de l'emprunt antique, Turner cherche à rendre les faits saillants de son époque, notamment la construction des premiers chemins de fer, vitrine des révolutions industrielles du 19^e siècle.

Joseph Paxton (1803-1865), Le Crystal Palace, 1851, Londres (disparu en 1937).

- Le cristal palace, réalisé pour l'exposition universelle de 1851, marque l'irruption de la modernité dans le domaine de l'architecture.
- Le bâtiment est réalisé sur le modèle d'une cathédrale, mais dans des matériaux entièrement manufacturés en industrie : les poutrelles métalliques et le verre. La résistance des poutrelles métalliques permet d'ajourer le bâtiment et de vitrer entièrement les surfaces, garantissant une lumière naturelle à l'intérieur.
- La structure « fait » l'œuvre. Contrairement à la pratique jusqu'au 19^e siècle, les structures portantes ou techniques ne sont pas masquées ou recouvertes de matières nobles.
- L'industrialisation des techniques et des matériaux est valorisée jusqu'au bout puisque les poutrelles portantes ont été assemblées en usine et simplement montées sur place.

Edouard Manet (1832-1883), Le déjeuner sur l'herbe, 1863. Paris, Musée d'Orsay.

- L'œuvre de Manet sera à l'origine de l'un des plus grands scandales de la peinture au 19^e siècle. A la suite de son scandale à la présentation au jury du salon de Paris, Napoléon III crée le Salon des Refusés, où seront exposés les peintres rejetés par le jury officiel, constituant une première alternative à la peinture académique.
- A l'origine, l'œuvre s'intitule le Bain (femme de l'arrière plan), que Manet réinterprète dans une allégorie de la poésie en regard au Concert pastoral du Titien. Mais l'œuvre provoque un scandale retentissant car le peintre associe une femme nue et contemporaine à deux personnages aussi contemporains. Cette association produit un sentiment de luxure dont Manet lui-même se moquait, appelant son œuvre « la partie carrée ».
- Vidée de tout contenu allégorique, la peinture de Manet est également scandaleuse par sa texture. Plutôt que des passages souples et transparents entre les formes, Manet impose une peinture en aplats, opaque, nerveuse et moderne, constituée de contrastes violents entre les ombres et les lumières.

Utagawa Hiroshige (1797-1858) Province d'Awa, rapides de Naruto (gravure), 1855. Londres, Victoria and Albert Museum.

- L'art japonais va profondément stimuler la modernité européenne à partir de 1862, lorsque les premiers objets japonais seront présentés à l'exposition universelle. Le Japon, jusqu'à l'ère Meiji était assez fermé au commerce extérieur. Dans une volonté de modernisation, dès 1868, le pays s'ouvre rapidement aux échanges avec l'occident.
- En peinture, le Japonisme désigne cette influence de l'art japonais sur l'art moderne. Dans la gravure en particulier, les artistes nippons n'utilisent pas la perspective à l'occidentale. La perception de l'espace passe plutôt par la qualité graphique de leurs compositions, ainsi que par les jeux de contrastes. L'art japonais est par ailleurs un art poétique basé sur le rapprochement/fusion entre les degrés de réalité, et donc la possibilité purement plastique d'évoquer des univers infiniment poétiques. Enfin, la technique de la gravure en couleur sur bois impose des couleurs franches et plates, très étrangères aux volumes en clair-obscur de la peinture occidentale.

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), La mare aux canards (Argenteuil), 1873. Collection privée.

- L'impressionnisme constitue un renouvellement profond de la peinture occidentale et un pas important dans la modernité artistique. La modernité de l'Impressionnisme est d'abord une révolution technique. A l'époque, la peinture à l'huile devient disponible en couleurs chimiques pures dans des tubes en zinc. Jusqu'alors, la couleur était obtenue par mélange d'un pigment dans un liant (huile) et un siccatif. Pour obtenir les tonalités sombres, la couleur était mélangée avec du noir, ce qui avait pour effet de diminuer le potentiel lumineux de celle-ci. L'usage de la couleur en tube permet d'utiliser des couleurs pures pour des tonalités différentes, ce qui permet aux impressionnistes de ne pas mélanger la couleur, et donc de lui préserver un maximum de potentialité lumineuse.
- Les impressionnistes peignent par de petites touches juxtaposées de couleurs pures. Les ombres ne sont pas données par du noir ou du brun, mais par des ombres colorées (bleu, vert). Ces dispositifs créent une peinture transparente et lumineuse qui parvient à capter les effets de lumière des scènes représentées. Il constitue aussi le gage d'une rapidité d'écriture qui permet aux artistes de se rendre sur le motif et de peindre en plein-air.
- L'Impressionnisme rejette tout contenu grandiloquent. Les œuvres ne cherchent pas d'autres sujets que ceux méprisés par l'Académie, comme les paysages. Leur intention n'est pas dans « l'histoire » transmise par la peinture mais plutôt dans la convocation d'un sentiment poétique à la mesure de l'instant d'une sensation de lumière ou d'atmosphère.
- La peinture impressionniste a été décriée à l'époque ; le terme « impressionnisme » lui-même vient de la critique de la toile « Impression soleil levant » de Claude Monet, avec cette idée qu'une « impression » ne peut constituer un tableau achevé. Formellement, les artistes de ce groupe rejettent les conventions de facture de l'image classique, une image lisse, léchée, transparente. Les impressionnistes, au contraire, tablent sur les découvertes de la physique optique (notamment les travaux de Rood), qui démontre que la vision est un processus complexe associant image rétinienne et travail cérébral. De fait, dans un tableau impressionniste, notre cerveau peut parfaitement recomposer une image nette quand bien même l'œuvre repose sur une information fragmentée constituée par une accumulation de touches juxtaposées.

Georges Seurat (1859-1891), Portrait de Félix Fénéon, 1890. New York, Collection privée.

- En 1886, lors de la dernière exposition impressionniste, un groupe de peintres, emmenés par Georges Seurat, fonde le Néo-Impressionnisme. Ce mouvement prolonge la technique impressionniste en la réformant substantiellement car il critique la « subjectivité » et le manque de rigueur de celle-ci. Pour les néo-Impressionnistes, une technique visant à capter un maximum de lumière doit être rigoureuse, voire scientifique. Pour cela, les artistes vont s'appuyer sur le pointillisme, technique qui consiste à préférer aux touches allongées des impressionnistes de petits points réguliers juxtaposés. Cette technique permet d'augmenter l'aptitude de la technique impressionniste à capter la lumière. Par ailleurs, les néo-Impressionnistes vont systématiser l'utilisation des fonds blancs, déjà utilisés dans l'Impressionnisme. Chaque interstice entre les points permet donc de réfléchir la surface blanche du fond, ce qui contribue à la qualité lumineuse des œuvres Néo-Impressionnistes, aptes à saisir la texture de la lumière naturelle.
- En regard de l'Impressionnisme, le Néo-Impressionnisme prend une couleur plus politique. Le mouvement sera défendu par Félix Fénéon, écrivain, critique d'art, mécène, homme de culture et... penseur anarchiste. On trouve dans la peinture de ce mouvement des échos à des thèmes anarchistes, depuis la critique de la bourgeoisie à la vision d'un éden social où seraient abolies les différences de classe.
- Le portrait de Félix Fénéon est un hommage au défenseur du Néo-Impressionnisme qui, par son action, a permis aux artistes de subsister en marge du système académique, ce qui, à l'époque, était une gageure. Fénéon apparaît tel un magicien, tenant un lys (symbole de pureté) et un chapeau duquel sort une efflorescence colorée en arrière-plan. La comparaison entre le monde de l'art et de la magie ou du cirque est fréquemment utilisée dans l'art de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle ; il s'agit d'une description métaphorique de la condition de l'artiste moderne et d'avant-garde, véritable « saltimbanque » en marge du système officiel.
- Il a été souligné que ce vaste fond décoratif, traité en aplat, était une influence patente de l'art japonais. On notera par ailleurs qu'il illustre les bases de la techniques néo-impressionniste : contrastes simultanés (deux couleurs complémentaires mises côte à côté produisent davantage de luminosité que si elles étaient disjointes), tonalités de couleurs pures, etc. L'exploitation des possibilités plastiques de formes et de couleurs simples annonce par ailleurs l'abstraction.

Paul Gauguin (1848-1903), La vision après le sermon, 1888. Edimbourg, National Gallery of Scotland.

- Comme les impressionnistes (il aura d'ailleurs une "période" impressionniste), Gauguin embrasse les nouvelles perspectives ouvertes par la Modernité. Pourtant, s'il retient la nécessité de peindre avec des couleurs pures, Gauguin va rapidement dépasser l'héritage impressionniste pour formuler une nouvelle manière de penser l'équilibre entre la forme, la couleur et la lumière.
- Gauguin est marqué par une double nécessité. La première est de rejeter toutes les conventions de la peinture académique du 19^e siècle. Plutôt que de saisir les volumes, l'artiste préfère utiliser

des aplats de couleurs pures sans déclinaison tonale. Pour accentuer cette platitude, l'artiste entoure parfois les aplats de cernes noirs, on parle de « cloisonnisme ». De ce fait, Gauguin a mis au point le « synthétisme », c'est-à-dire que la couleur «synthétise » l'information plastique dès lors qu'elle donne à la fois la lumière et la forme. En ce qui concerne la perspective, Gauguin reprend les techniques japonaises d'étagement des plans qui se superposent ici à la perspective européenne. L'artiste agence ici de manière décorative le tronc de l'arbre de manière à scinder la composition en deux plans distants tant du point de vue de l'espace que de celui du niveau de réalité : en effet, la composition mêle à la fois le réel (les Bretonnes qui sortent de l'église) et le niveau imaginaire (la vision du combat entre Jacob et l'Ange). L'attitude graphique de Gauguin dans le traitement des coiffes induit également une « déréalisation » de la forme mimétique au profit d'un traitement décoratif de celle-ci. Enfin, Gauguin va mettre en pratique un rapport subjectif à la couleur qui, à ses yeux, ne doit pas correspondre dans l'absolu à la couleur « réelle ». Dans l'œuvre, l'herbe est peinte en rouge, ce qui tend à faire de l'œuvre un espace autonome avant d'être celui de la transcription mimétique de la réalité.

- La deuxième nécessité, chez Gauguin, est une recherche de simplification de la peinture, ce qu'il désignera par le terme de « primitivisme ». En Bretagne, Gauguin cherche une culture simple et authentique, loin des oripeaux des mondanités parisiennes. Cette même recherche l'amènera ensuite à s'établir à Tahiti et aux îles Marquises, où il recherche de la même manière une civilisation pure. En réalité, cette quête de vie correspond à une problématique picturale de retour à des formes simples et puissantes, problématique qui sera au cœur de la recherche de l'avant-garde au début du 20^e siècle.

Vincent Van Gogh (1853-1890), Autoportrait, 1890. Paris, Musée d'Orsay ; Chaumes à Cordeville, 1890. Paris, Musée d'Orsay.

- Lorsqu'il séjourne en France, Vincent Van Gogh est marqué par le même héritage post-impressionniste que Gauguin. Sa technique picturale est d'ailleurs marquée par l'utilisation de la touche impressionniste de couleur pure.
- Pourtant, l'art de Van Gogh débouche sur un imaginaire personnel et original caractérisé avant tout par sa subjectivité et son déséquilibre mental ; de fait, van Gogh sera l'un des premiers peintres modernes à faire de son art une expression pleinement personnelle de son psychisme, fût-il troublé. Dans son autoportrait, l'artiste semble ouvrir une composition harmonieuse sur base d'un contraste simultané entre le bleu et l'orange ; pourtant, la touche qui détaille la décoration de l'arrière-plan induit plutôt une sinuosité qui, en continuité avec le vêtement porté par le peintre, peint dans la même couleur, caractérise davantage la psychologie de l'artiste qu'un motif strictement décoratif. De même, dans les Chaumes à Cordeville, les motifs des cyprès sont traités en sinuosité jusqu'à mettre le calme apaisant de ce paysage en tension. Les nuages du ciel reprennent les volutes des cyprès, dans une association plastique très « japonisante », ouvrant sur un ciel menaçant qui confirme l'atmosphère pesante du sujet.
- L'usage de la couleur chez Van Gogh est aussi subjectif que celui de Gauguin. Pour autant, Van Gogh dégage des solutions personnelles : plutôt que rechercher l'harmonie ou la chaleur

coloristique, l'artiste fait le plus souvent usage de couleurs froides, stridentes, acidulées, ce qui matérialise sa tension psychique.

Auguste Rodin (1840-1917), L'homme qui marche, 1900. Paris, Musée Rodin.

- Auguste Rodin fera subir à la sculpture une évolution similaire à celle que les impressionnistes donneront à la peinture, augurant un rapport moderne à ce médium d'expression. En sculpture toutefois, l'évolution vers la modernité, au 19^e siècle, est plus tardive qu'en peinture, car la sculpture est une pratique coutumière qui est déterminée par le goût des commanditaires, plutôt classique durant tout le siècle.
- La sculpture de Rodin est un art qui repense l'héritage classique pour en livrer une vision contemporaine, souvent étonnante. Rodin puise essentiellement à la terribilité de Michel-Ange pour créer des œuvres très expressives qui dépassent les canons classiques. Dans L'Homme qui marche, Rodin réinterprète le fragment antique du torse du Belvédère. Mais plutôt que de réintégrer l'anatomie de l'œuvre dans un sujet contemporain, Rodin « cite » le torse en lui laissant son état de fragment, placé sur des jambes en mouvement, ce qui accentue l'étrangeté et la modernité du sujet. L'œuvre est d'ailleurs un « marcottage », une œuvre recomposée puisque les jambes et le torse sont des récupérations d'études pour un Saint-Jean Baptiste, « récupérées » et « associées ». Le mouvement des jambes est par ailleurs étonnant puisqu'il ne s'agit pas d'une foulée (l'écartement des jambes est trop important), mais plutôt le déroulement d'une foulée complète, comme si l'artiste (voir Turner, plus haut) souhaitait inclure le mouvement dans une image fixe.
- L'œuvre surimpose par ailleurs une « absence de sujet » (si ce n'est le mouvement lui-même) à une époque où l'art vaut surtout par le message qu'il véhicule en toute transparence. L'œuvre de Rodin est profonde une mise en question de l'art classique au profit d'un rapport moderne au sujet. Dans l'art moderne, l'œuvre n'est pas une « histoire » univoque ; est avant tout un point de vue subjectif, en friche, imaginé par l'artiste et achevé par la compréhension du spectateur.

William Le Baron Jenney (1832-1907), Home Insurance Building, 1884-1885 (œuvre détruite en 1931). Chicago (USA).

- La première grande manifestation du Rationalisme architectural survient à Chicago. La ville est ravagée par un incendie en 1871. Pour éviter que les bâtiments ne brûlent à nouveau, les architectes utilisent la fonte et évitent le bois. Afin de réserver un maximum de place aux affaires, les premiers buildings sont édifiés dans le centre, sur une structure en fonte de fer de 9 étages. Les étages sont desservis par les premiers ascenseurs.
- En 1884, un nouveau modèle est proposé par William Le Baron Jenney (1832-1907) : des buildings à structure d'acier. Des poutrelles en double T sont assemblées horizontalement et verticalement pour former une cage hautement résistante qui permet l'élévation sur une grande hauteur.
- Cet immeuble de Chicago est un modèle d'épure et d'occupation verticale de l'espace. Les étages sont supportés par une structure en poutrelles métalliques. Les parois sont entièrement vitrées,

ce qui confère un éclairage naturel aux étages tout en allégeant la structure. Par ailleurs, les architectes ont réduit la décoration au strict minimum. La paroi extérieure en brique n'est animée que par le rythme des fenêtres. Outre sa grande fonctionnalité, le bâtiment possède ainsi une dynamique architecturale sans céder à la tentation du décoratif.