



théorie de l'image

histoire de l'art

2e partie

période moderne I
(de la renaissance au romantisme)

les sources antiques, l'art gréco-romain
l'idéologie de la renaissance du sud
de Vinci et le corps machine
l'architecture renaissance
la renaissance du nord, opposition au sud
Michel-Ange
le maniérisme
les arts baroques, position catholique
les arts baroques, position protestante
les arts baroques, position indépendante
les arts baroques, position critique : Velasquez
les arts baroques, position classique : Poussin
la monarchie absolue, Versailles et Louis XIV
le classicisme
le néoclassicisme
- annexe : les systèmes politiques -
le romantisme

chperret@emaf.ch
2000 - 2003

Origine, raisons et idéologie de la Renaissance.

chperret@emaf.ch

La Renaissance ouvre les Temps modernes (1453 - 1945), elle débute officiellement avec la chute de l'Empire romain d'orient ou Byzance, dont la capitale Constantinople est prise par les musulmans (qui la rebaptiseront Istanbul) et s'achève avec la Réforme protestante entreprise par Luther en Allemagne, qui provoquera les guerres de religion. Toutefois l'an 1430 est une bonne date pour faire commencer la Renaissance : c'est l'année où le peintre Piero Della Francesca fouille Rome, sous les ordres de la puissante famille des Médicis, afin de trouver les vestiges de l'Empire romain. C'est aussi l'année où il met en place la perspective centrale à un point de fuite. La Renaissance ce date donc entre 1430 et 1517 (la Réforme).

La Renaissance est un phénomène spécifiquement italien, et plus précisément florentin. Elle gagnera petit à petit toute l'Europe, restant plus tardive au nord qu'au sud des Alpes. De Piero Della Francesca, passant par Masaccio, Mantegna, Uccello, Botticelli, Raphaël, De Vinci, etc. à Michel-Ange, tous sont italiens, et tous ont passés par Florence, centre idéologique de la Renaissance. Au Nord, le premier grand de la Renaissance est Dürer, vers 1500.

La Renaissance est une période clef, tant historique (grandes découvertes, Colomb, premières colonisations), que philosophique et religieuse (relecture de la Bible à l'aide des sciences gréco-romaines, ce que l'on nomme le syncrétisme), artistique (avènement de la peinture descriptive racontant des histoires, perspective), économique (apogée et déclin de l'Italie, enrichissement des royaumes, de l'église romaine et des bourgeois) ou idéologique.

L'Europe est, en 1400, culturellement dominée par le Nord : la peinture flamande du gothique tardif (Campin, Van Eyck, Van der Weyden), la puissance du duché de Bourgogne, l'éclat déjà ancien des cathédrales, font de l'ombre à l'Europe du Sud, à l'Italie et spécifiquement à Florence, où de grands commerçants et banquiers (les Médicis) sont en concurrence directe avec les banques de Bruges. Les Florentins vont donc chercher à balayer cette culture du nord et à imposer une nouvelle culture, bâtie sur d'autres sources, une culture du sud.

Ils vont traiter la culture du nord de «barbare» et inventeront le terme de «gothique» (qui signifie barbare) pour nommer les styles artistiques du nord. Quant à cette période de prédominance culturelle du nord, ils vont l'appeler les «âges obscurs» ou «moyen âge», période considérée comme pleine de superstitions, de débats incompréhensibles sur la nature divine, d'ignorance et de misère. «Non-culture» qui avait pour source le mélange du christianisme et des cultures celtes lors de la chute de l'Empire romain occidental.

Or l'Empire romain était du sud : s'étendant sur toute l'Italie, son centre était Rome, et son origine était la culture grecque qui s'était étendue le long de toute la Méditerranée. S'opposer au nord celto-chrétien, c'est donc retrouver un christianisme éclairé par la culture gréco-romaine. On va dès lors fouiller Rome (dès 1430), ressortir les vestiges des architectures, sculptures et peintures antiques, relire les auteurs tragiques et philosophiques, les livres de physique, de géométrie et de mathématiques, et illuminer la foi chrétienne de cette «nouvelle naissance» ou Renaissance.

C'est la famille des Médicis, banquiers florentins, ainsi que les Papes romains qui vont être à l'origine de cette idée. Ils financeront les fouilles de Rome, les travaux de reconstitution, des musées de sculptures antiques, des écoles où s'enseigneront les anciens savoirs (l'académie de Florence), la reconstruction des bâtiments de leur ville (églises, palais, villas par Alberti, Brunelleschi, Palladio) selon un style dit «Renaissance», adapté à la redécouverte de l'architecture antique. Ils entretiendront aussi des artistes (le mécénat), qui copieront les modèles romains, sculptures, métopes, peintures (Botticelli, Raphaël, De Vinci, Michel-Ange, Titien, etc.) et des historiens d'art qui bâtiront une histoire de la peinture passant directement de l'art hellénistique à Giotto, de Giotto à Della Francesca et de là aux Grands de la Renaissance : l'Histoire achevée.

Quant aux peintres, ils auront pour tâche d'illustrer cette idéologie : l'Italie est le centre de la culture Renaissance, après des siècles d'obscurité moyenâgeuse. Leur peinture racontera l'Histoire de cette nouvelle naissance du christianisme éclairé par les savoirs gréco-romains et de là toutes les histoires et de la foi chrétienne et des mythes antiques.

Source de la Renaissance : la culture gréco-romaine. Lire aussi : Gombrich, ch. 3 à 5

Afin de comprendre la démarche des arts de la Renaissance, il est donc nécessaire de faire un détour à travers la culture gréco-romaine, ce avec une précision : il y a de l'art grec depuis environ 2000 ans avant Jésus-Christ. Le grand art classique grec (Acropole d'Athènes) date de -400. Or à la Renaissance, on ne connaissait, en termes d'arts visuels, que les sources romaines tardives, datant de l'an 0 à l'an 400. Il faut attendre le Classicisme (1650) pour qu'Athènes soit fouillée, et le début du XXe siècle pour que nos connaissances remontent à -2000. Les sources littéraires et philosophiques, même très anciennes (les plus vieilles datent de -800, période d'Homère), étaient par contre parfaitement connues à la Renaissance.

Rappel chronologique

GRECE

peuples de la mer

PERIODE PRE-HELLENIQUE (-2000 à -800)

Crête, Mycènes, Guerre de Troie

Récits mythologiques oraux
Peu d'art visuel (statuettes en bronze, rares fresques et vases). Architecture colossale (immenses murs de blocs de pierre bruts)

invasion des doriens (dit aussi les Hellènes)
peuple venu du Nord (Moldavie, Ukraine, ?)
supplantant les peuples de la mer (disparus)
reprenant leur culture, mythes et croyances

PERIODE HELLENIQUE

ARCHAÏQUE (-800 à -450)

Olympie, Delphes, ancienne Athènes*

Jeux Olympiques
Premiers temples à colonnes, vases peints
Premières sculptures de pierre (Kouros)
dont la forme, d'abord rigide (influence égyptienne), s'assouplit, prend du mouvement, devient plus humaine. Premiers écrits.

CLASSIQUE (-450 à -400)

Athènes, Sparte*, et colonies : en Italie (Pestum), en France (Nice, Marseille*), en Arabie (Cartage*), en Turquie, etc.

Grands temples (Acropole d'Athènes)
Essor de la sculpture et de la peinture sur vase)
Philosophie et tragédies écrites

HELLENISTIQUE (-400 à -146)

Défaite d'Athènes, victoire de la Macédoine
Alexandre le Grand. Empire jusqu'en Inde, puis défaite face aux Romains.

Temples complexes, théâtres de pierre
Sculpture et peinture plus tourmentées, maniérées, nombreuses copies.

* sites détruits, dont il ne reste plus de traces

ROME

sortie de la préhistoire

PERIODE ETRUSQUE (-1000 à -500)

Peu d'art visuel (statuettes en bronze), quasi pas de traces architecturales

-753 Fondation mythique de Rome par Remus et Romulus. Début de l'influence grecque sur Rome

Entre étrusque et classique (-500 à -146)

Rome conquiert toute l'Italie
Influence grandissante de l'art et de la culture grecque. Mais encore peu de formes romaines d'un tel art : Rome est trop occupée à faire la guerre et à pacifier les zones occupées.

Technologies de l'agriculture (acqueducs), du transport (voies romaines, ponts) et de l'Etat (droit romain, consuls dans les villes occupées, répondant au pouvoir central de l'Empereur, à Rome)

Naissance d'un Empire militaire et technique

Début des grandes conquêtes : la Grèce, la Perse, l'Egypte, la Méditerranée

ROME CLASSIQUE (-146 à +395)

Grand Empire sur l'Europe et la méditerranée

Reprise des formes grecques, copies :
ART HELLENISTIQUE ROMAIN

La pensée grecque : ses origines, ses récits, ses idées

chperret@emaf.ch

La pensée grecque, issue d'un collage de divers pensées archaïques (mycéniennes, crétoises, phéniciennes, perses, etc.) repose sur l'idée de la CITE, d'où découlent la civilité, la civilisation et la citoyenneté. En grec, cité se dit POLIS, de là vient le terme politique (soit, la réflexion sur et l'organisation d'un vivre ensemble). Les Grecs développèrent plusieurs régimes politiques (tyrannies, républiques, et à Athènes, entre - 500 et - 450 env. démocratie). Tous ces régimes se constituent par l'opposition entre les dieux et l'animalité, opposition au centre de laquelle se trouve l'homme. C'est pourquoi l'homme s'aménage un espace de vie, la Cité, entre le monde sauvage et le monde sacré, et un espace de pensée, LA CULTURE, entre la bestialité de la nature et la divinité de l'Olympe. Cet espace culturel est le lieu des ARTS (poésie, musique, danse, théâtre, peinture, sculpture, architecture) qui sont dès lors primordiaux pour la pensée grecque (ce qui n'est pas le cas dans la pensée de notre actuelle société. On peut ainsi constater, malgré le fait que « nous venons des Grecs », un écart fondamental entre l'art grec et le nôtre). L'espace culturel grec peut se diviser en quatre champs : LA THEOGONIE (récits de la vie des dieux), L'EPOPEE (récits de la vie des héros), LA MYTHOLOGIE (récits de la vie des hommes pris entre les tourments de la nature et l'idéal sacré) et LA PHILOSOPHIE (récits de la vie de la pensée cherchant à se libérer des tourments naturels pour tendre au sacré). Toutes les activités artistiques sont liées à ces quatre champs.

L'art n'est pas lié, comme en Egypte aux pratiques funéraires: les Grecs enterraient leurs morts sans les momifier. La survie d'un mort dans l'au-delà n'était pas assurée par la conservation de son corps parmi les vivants, mais par celle de sa MEMOIRE (« mnémosyné, mère de tous les arts ») transmise entre les vivants (transmission assurée par le récit des épopées et des mythes).

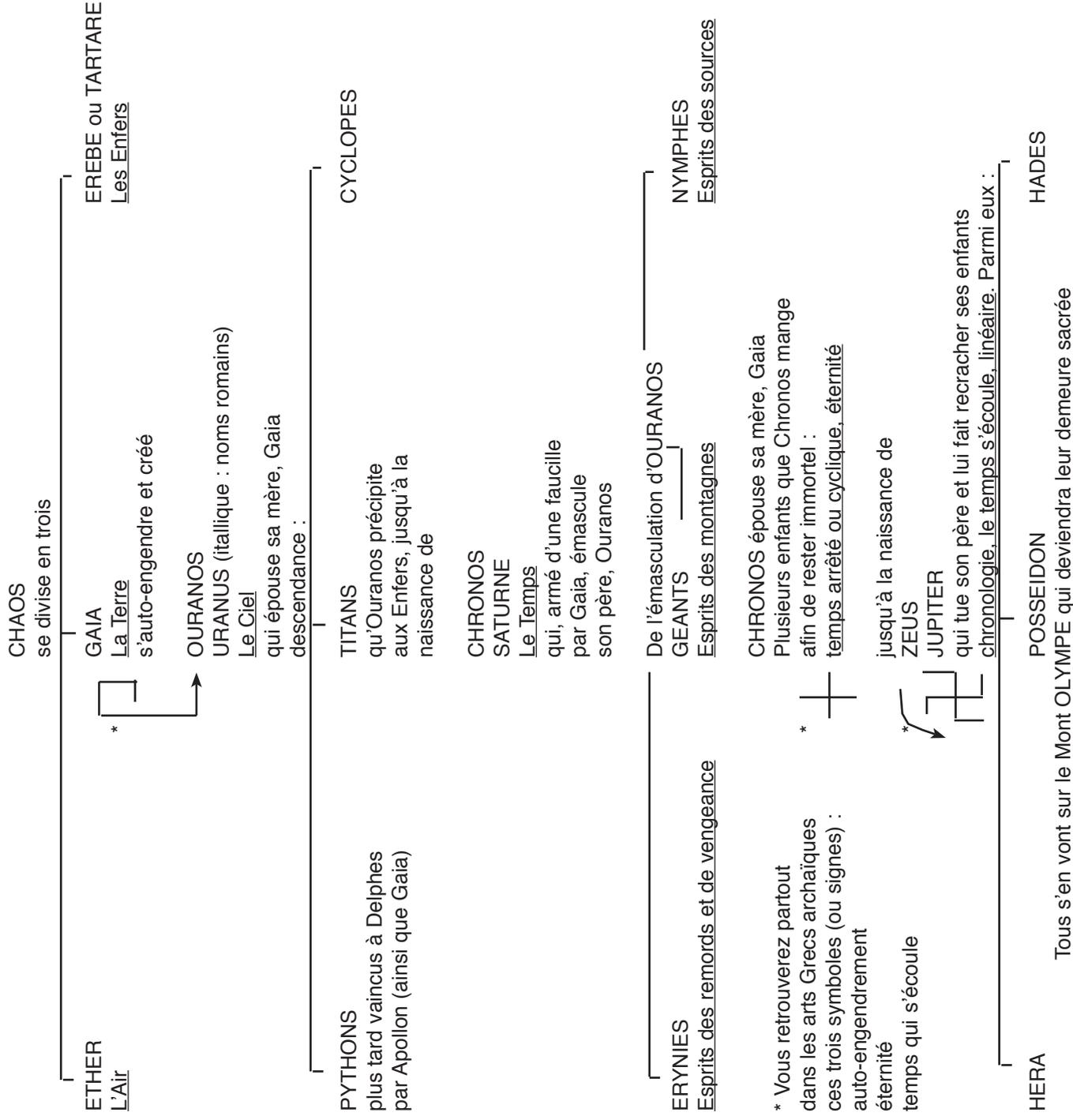
1. La théogonie (système des dieux, de leurs origines et histoires)

On parle, à propos de la théogonie grecque, de POLYTHEISME et de PANTHEISME. Polythéisme, pour signifier qu'il y a plusieurs dieux (une dizaine de divinité primordiales, qui, contrairement au système égyptien, ne sont pas interchangeable). Panthéisme, pour signifier que ces dieux sont toujours présents partout, tant « au ciel », que sur l'Olympe ou dans les temples, parmi les hommes, que dans la nature (les sources, les feuilles d'arbres, les rocs, les mers, etc.) parfois favorables, parfois défavorables aux hommes. Les dieux sont toutefois invisibles, et ne prennent jamais forme humaine, animale, végétale, minérale ou aquatique. Ils ne sont pas les éléments, ils se MANIFESTENT dans les éléments (par exemple certains bruissements des feuilles du laurier manifestent la présence d'Apollon ; l'ivresse, la folie celle de Dionysos). Seul Zeus, pour séduire une femme mortelle, s'autorise des transformations (en nuée, éclair ou aigle, le plus souvent). Les Grecs rendaient un culte aux dieux, sous forme de prières, accompagnées de sacrifices (calcination sur l'autel des entrailles des ovins et bovins) et de libations (versement sur l'autel ou à terre de liquides tels l'eau, le vin, l'huile, le miel). Au-delà de ces pratiques, les Grecs vivaient quotidiennement avec la conscience de la présence des dieux.

Les dieux existent d'abord sous forme de récits. Des histoires orales, récupérées des crétois et mycéniens, adaptées, modifiées de nombreuses fois, se sont finalement fixées dans des textes (La Théogonie d'Hésiode, L'Illiade et l'Odyssée d'Homère, -800) qui leur ont donné une apparence et des formes. De là, dans les temples et aux frontons des temples, les Grecs purent sculpter leurs dieux. Mais comment faire la sculpture de ce qui est invisible ? L'homme et la femme parfaits s'approchant des dieux et déesses (de par leur perfection physique et morale), c'est sous cette forme humaine que les Grecs représentèrent leurs dieux. Contrairement à l'art égyptien, il ne s'agit pas d'idoles mais de représentations (le dieu n'est pas dans la pierre, il est représenté en pierre, sous forme humaine portant des attributs propres à en assurer la reconnaissance). Les principaux attributs sont : la lance, la foudre, pour ZEUS, le casque, le feu, pour HERA, le trident pour POSSEIDON, le chien pour HADES, la lyre, le laurier pour APOLLON, le casque et des ailes au talon pour MERCURE, la nudité pour APHRODITE, l'armure pour ARES, le casque, le bouclier et la lance, parfois le hibou (la justice, protège et arme, voit même dans la nuit) pour ATHENA. (Voir L'Iconologie de Cesare Ripa, 1630.)

Le système des dieux, leurs rôles est résumé dans le tableau suivant (cf : Théogonie d'Hésiode)

I. LES TITANS



II. LE PANTHÉON

SUR LA TERRE

ERYNIES GEANTS Nymphes
Règne monstrueux et bestial (instinctif)
Monde végétal et animal

LES HEROS
Hercule, Ulysse, Achille

DIONYSOS APOLLON
BACCHUS APOLLON
Poésie, musique, théâtre, arts
l'ordre
la pensée
La mesure
Le barbare
Orgies
Fou, il est
Amoureux,
toujours
exilé par Zeus
hors de
l'Olympe
des nymphes

HERMES épouse sa soeur
MERCURE
Messager
Le guide
Le voyageur
enfants

PAN **EROS** **THANATOS**
Désir
Désir
sexuel
sensuel
mortel
enfants monstrueux
chassés
de l'Olympe, chez Dionysos

GRANDE SEPARATION GRECQUE
L'art et la culture, entre terre et Olympe
sont le domaine des hommes, pris entre
bestialité (folie) et divinité (ordre)

REGNE ANIMAL PUISSANCES BESTIALES
NATURE

DANS L'OLYMPE

ZEUS & HERA
JUPITER *JUNON*
Dieu des dieux et sa femme
Le foyer
Le mariage
La fidélité
La jalousie
Trompe sa
femme avec
des femmes
humaines
enfants du
couple divin

APHRODITE
VENUS
Amour
Beauté
Fécondité
GRANDE SEPARATION ROMAINE
Féminin et masculin, amour et guerre
beauté et force, innocence et gloire
fécondité et technique

UNE PENSÉE DE LA TECHNIQUE

UNE PENSÉE DES ARTS

HOMME PUISSANCES DIVINES
CITÉ
Les arts et la culture
comme ce qui sépare
l'homme des animaux
et le fait s'approcher
dieux

AUX ENFERS

HADES
PLUTON
Les enfers

ARTEMIS **ATHENA**
DIANE *MINERVE*
Chasse
Pudeur
Virginité
Justice, droit
Protection
Civilisation

LA NATURE FEMININE FECONDE
beauté et paix
L'HOMME MASCULIN TECHNIQUE
force et guerre

DIEUX
OLYMPE

On remarque ainsi que si Rome à repris la théogonie des Grecs, elle en a modifié les valeurs. Ce qui pour un Grec était central, la Cité, la civilisation et sa culture, ses arts, est devenu peu important pour un Romain. Pour lui les valeurs sont l'Empire, son armée, sa force et sa technologie. A la Renaissance, il y eût mélange des deux conceptions... Quant au XXe siècle, il a définitivement choisi les valeurs romaines.

2. Les épopées

Ce sont les récits, le plus souvent transmis oralement, sous forme poétique ou chantée, des hommes exceptionnels (qu'on dit le plus souvent nés de l'union de Zeus et d'un mortel) dont la perfection les porta à un statut quasi divin (égaler toutefois les dieux était impossible, c'était les défier et s'en trouver puni). Les épopées prirent forme écrite vers - 800, sous la plume d'Homère (L'Odyssée, épopée d'Ulysse) et d'Hésiode, qui dans Les Travaux et les jours conta celle de Prométhée.

En ce temps, les hommes ne connaissaient pas l'usage du feu. Fils de Zeus et d'une femme, PROMETHEE parvint à monter à l'Olympe et à dérober le feu à Vulcain, dieu de la forge. Il le ramena aux hommes. Pour le punir de ce défi, Zeus le condamna à être attaché à un rocher, pour le restant de ses jours. Un aigle venait lui manger le foie, qui toujours se reconstituait.

Autre épopée, celle d'HERACLES (HERCULE). Né de Zeus et d'une femme dont Zeus pris l'apparence du mari, il devint la victime de la jalousie d'Héra, qui le rendit fou. Dans cette folie, il tua ses frères. Pour expier le meurtre, il fut soumis par les dieux à douze travaux surhumains. Ayant défié, à la douzième épreuve Hadès, il est puni : il se voit offrir par son amante un superbe manteau. Lorsqu'il le revêtit, le tissu enflamme son corps. Déchiré de douleur Héraclès se laisse brûler vif sur le mont Oeta.

Les grands militaires, athlètes, les plus beaux hommes et femmes, les grands poètes et penseurs (Socrate, convaincu d'avoir offensé les dieux et perverti la jeunesse par sa philosophie, fût condamné à l'empoisonnement en - 379, puis héroïsé peu après sa mort) eurent leurs épopées, qui par la mémoire assuraient leur survie et le prestige de leur cité. Les épopées sont parfois sculptées sur les métopes des temples. Elles furent aussi peintes à la fresque (toutes les fresques grecques sont perdues) et sur des céramiques. Les héros des épopées étaient sculptés. Leurs portraits en pied étaient placés sur les places publiques (agora, pour les romains : forum).

3. Les mythes

Récits multiples des hommes face au destin, très anciens, ils furent véhiculés oralement parfois pendant plus de mille ans, d'où de multiples versions divergentes. Je donnerai donc ici les principaux mythes, dans leur version la plus connue, avec la source écrite la plus célèbre. Tous les écrits (le plus souvent sous forme théâtrale) sont traduits en français et disponibles en livre de poche chez Gallimard Folio. Je ne puis que conseiller la lecture des pièces d'Eschyle et l'Oedipe-roi de Sophocle (facile à lire et court : compter deux heures de lecture par pièce)

Le Minotaure. Crète, env. -2000 (retranscrit dans Les Métamorphoses d'Ovide, Rome env. 0)
Inspire au XXe siècle une immense série de gravures et de peintures de Picasso.

MINOS, le roi de Crète, ayant défié le roi de la mer, est puni. Sa femme se fait violer par un taureau surgi des vagues et enfante un monstre à corps d'homme et à tête taurine. Minos fait enfermer cet enfant, le MINOTAURE, dans un labyrinthe conçu par l'architecte grec DEDALE venu avec son fils ICARE. Minos, afin que le plan du labyrinthe ne soit pas révélé, y enferme avec le Minotaure Dédale et Icare. Dédale parvient à ouvrir un débouché, surplombant la mer. Il trouve un nid d'abeille, en récolte la cire et plume des albatros. De la cire et des plumes, il confectionne des ailes, pour lui et son fils. Ils s'envolent, le père prévenant le fils de ne voler ni trop haut (le soleil faisant fondre la cire) ni trop bas (le sel marin collant les plumes). Icare vola trop haut, ses ailes fondirent, et se noya. Leçon de l'histoire : il convient de trouver, en tout acte, la juste mesure.

Le Minotaure exigeait de manger, chaque année, sept jeunes gens et sept jeunes filles, vierges. Afin de ne pas dépeupler leur île, les crétois firent des expéditions en Grèce, afin d'y voler cette nourriture. EGEE, le roi d'une cité grecque, fit faire son fils THESEE prisonnier afin que celui-ci tue, dans le labyrinthe, le Minotaure. Ce qu'il fit. Il ressortit du labyrinthe grâce à un fil, confié par son amante ARIANE, qu'il avait déroulé derrière lui en entrant. Il rentre chez lui par bateau. Avec son père, il avait convenu de hisser un pavillon blanc au mât s'il était victorieux. Ce qu'il oublie de faire. Le père, voyant approcher le navire sans pavillon, se jette de désespoir dans la mer qui porte désormais son nom. Leçon de l'histoire : il convient de ne jamais interpréter trop vite un signe.

La Guerre de Troie. Mycènes, env. -1200, source de tout un réseau de pièces théâtrales toujours jouées, de multiples films (2001, *l'Odysée de l'espace*, *Le regard d'Ulysse* d'Angelopoulos), influence le plus grand roman de James Joyce, *Ulysse*, écrit entre 1914 et 1921 et la peinture de Bacon, par le drame de *l'Orestie*. La guerre de Troie comprend deux grandes parties : la première est *l'Illiade* et *l'Odysée*, la seconde est *l'Orestie*.

A. *L'Illiade* et *l'Odysée* (première source : poèmes d'Homère, Grèce -800, puis reprises dans les grandes tragédies grecques d'Eschyle, Sophocle et Euripide, -450)

MENELAS, marié à HELENE était roi d'Argos et son frère, AGAMEMNON roi de Mycènes. PRIAM, roi de Troie (sur l'actuelle côte turque) avait deux fils, PARIS et HECTOR, de sa femme, HECUBE. Paris, venu en Grèce, séduit et enlève Hélène. Pour la récupérer, Ménélas monte une armée avec Agamemnon, ACHILLE, AJAX et ULYSSE, un couard rusé qui fait tout pour se soustraire à l'armée (il se déguise même en femme). Le commandement suprême de la flotte d'attaque est confié à Agamemnon. Or les vents pour partir ne sont pas favorables. Un devin promet un bon vent à Agamemnon s'il accepte de sacrifier sa fille IPHIGENIE aux dieux. Ce qu'il fait, contre l'avis de sa femme, CLYTEMNESTRE. Iphigénie meurt égorgée sur l'autel. (Euripide, *Iphigénie à Aulis*.)

Les Grecs s'embarquent et mettent le siège devant Troie. Il y eût dix ans de rudes combats, qui verront toutes les horreurs de la guerre (Hector tué en étant tiré derrière des chevaux, Achille rendu immortel par un bain donné par sa mère qui le tenait par le talon, tué d'une flèche, au talon justement, Ajax, se battant avec Ulysse pour obtenir les armes d'Achille, devenant fou, Hécube violée et emportée en captivité, Troie rasée, etc.) Seul Ulysse s'en sort sans drame, mais pas comme il convient à un héroïque grec : par ruse (l'idée du faux dieu cheval, qui se présente devant Troie, statue de bois que les troyens, croyant être un dieu accueillent, placent au centre de leur agora, alors qu'à l'intérieur de ce cheval se trouvent quelques soldats grecs qui prendront la ville, par trahison ; cette idée de la ruse du cheval de Troie, c'est lui). Victorieux, les Grecs rentrent chez eux, avec Hélène et des centaines de captives troyennes. Tous les troyens sont morts. (Homère, *L'Illiade*.)

Puni pour s'être montré plus rusé que courageux, Ulysse se perd sur le chemin du retour, Neptune dressant devant son navire une tempête. Il sera condamné à errer en mer dix ans encore, et à rencontrer milles épreuves, toutes plus fantastiques les unes que les autres (monstres, cyclopes, centaures, sirènes, amazones). Finalement, il rentre à Ithaque, où l'attend sa femme PENELOPE. Celle-ci, voulant rester fidèle à son mari, écartait ses prétendants en leur disant que oui, mais après qu'elle eût achevé une tapisserie, qu'elle tissait le jour et, afin de ne jamais la finir, défilait la nuit (complexe de Pénélope, cher aux freudiens). Ulysse, voulant tester la fidélité de Pénélope, rentre chez lui par ruse, en se déguisant. Il n'aura décidément rien appris. (Homère, *L'Odysée*.)

B. *L'Orestie* (grandes tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide)

AGAMEMNON, qui avait sacrifié sa fille, rentre chez lui, avec une captive. Sa femme, CLYTEMNESTRE, pour se venger de ce double outrage, l'accueille avec tous les honneurs, le fait entrer en son palais sur un tapis rouge (privilège réservé aux dieux), lui fait prendre un bain, et dans son bain, le tue. (Eschyle, *Agamemnon*). Leur fils, ORESTE, qui assiste au meurtre, décide de venger son père. Pour se faire, il doit tuer sa mère, ce qui est inconcevable. Aidé de sa sœur ELECTRE, qui hait sa mère, il passe à l'acte : Oreste étrangle Clytemnestre et fuit Mycènes, fou, poursuivi par le remord, par les esprits de vengeance de sa mère, les ERYNIES. (Eschyle, *Les Choéphores*). Il fuira longtemps, jusqu'à être parvenu sur une colline où ATHENA lui apparaît. Elle rassemble les dieux et instaure le premier tribunal. Oreste est jugé et acquitté. Eschyle, *Les Euménides*. Sur cette colline, nommée Acropole, devenue le siège de la justice, les Grecs bâtirent un temple à Athéna, puis une ville, Athènes.

L'Orestie marque l'abandon d'une justice de vengeance, la vendetta, pour une justice légale, assumée par un tribunal. Les pièces d'Eschyle, écrites au moment où Athènes réfléchissait sur la démocratie, discutent de ce changement. Elles ont donc un rôle politique : amener le peuple à réfléchir sur ce qui est une meilleure conception de la justice. Au XXe siècle, Brecht redonnera ce rôle au théâtre.

Oedipe, Thèbes, env. -1500 (grandes tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide) source de l'idée freudienne du complexe d'Oedipe.

chperret@emaf.ch

LAIOS, roi de Thèbes (entre Delphes et Athènes), a avec sa femme JOCASTE, un fils, OEDIPE. A sa naissance, le devin aveugle TYRESIAS prédit que l'enfant tuera son père et épousera sa mère. Horrifié, Laïos fait conduire le bébé hors de la ville par un berger afin que celui-ci le tue. Ce qu'il dit avoir fait, mais ne fit pas. Le berger éleva Oedipe dans la montagne, et alors qu'il avait huit ans, le conduisit à Corinthe, où le roi et la reine de la ville l'adoptèrent. Oedipe devint adolescent, se croyant le fils légitime du roi de Corinthe. Voulant connaître son destin d'adulte, il se rend à Delphes entendre les oracles de la Pythie. Il s'y voit prédire le destin le plus funeste : il est condamné par la fatalité à épouser sa mère et à tuer son père. Oedipe décide de ne pas rentrer chez lui, à Corinthe, afin de se soustraire au destin. Il prend la route opposée, en direction d'Athènes. En chemin, il croise un convoi royal. On lui dit de s'écarter, au nom du roi de Thèbes. Lui, au nom du roi de Corinthe, refuse de céder le passage. Un combat s'engage, au cours duquel Oedipe tue tous les occupants du convoi. Toujours en chemin, il trouve une ville doublement endeillée : le roi vient d'être tué, la reine veuve a choisi son frère CREON, pour assurer un intérim. De plus un monstre féminin ailé, LA SPHINX, fait régner la terreur à l'entrée de la ville : elle dévore tout passant qui ne sait pas répondre à sa question qui est : «Quel est l'animal qui marche à quatre pattes le matin, à deux pattes à midi et à trois pattes le soir ?». Oedipe affronte la sphinx et répond : «L'homme». La sphinx meurt devant la justesse de la réponse. Créon accueille triomphalement Oedipe dans sa cité, Thèbes, et puisque la reine Jocaste est veuve, propose à Oedipe de l'épouser. Peu après le mariage, une peste dévaste la population de Thèbes. Créon convainc Oedipe que cette peste est due au meurtre resté impuni de l'ancien roi Laïos. Oedipe décide d'enquêter et de punir le coupable. Un devin aveugle, Tirésias l'en dissuade. Oedipe cherche et, indice après indice, trouve : il a lui-même sur un chemin tué un jour un roi qui lui demandait de s'écarter du passage de son convoi. Dès lors Oedipe découvre l'horrible vérité : il a jadis tué son père, et il vient d'épouser sa mère. Il se crève les yeux. Jocaste se pend. (Sophocle, Oedipe-Roi - on traduit aussi parfois : Oedipe-Tyran.)

Leçons du mythe : on ne peut échapper à son destin. Rien ne sert de tout savoir (Oedipe sait répondre à la sphinx) si on ne sait pas qui l'on est (Oedipe se croit fils du roi de Corinthe). Socrate dira : d'abord, «connaît-toi toi-même». Les aveugles voient mieux que les voyants : il faut se méfier des apparences visibles. Pour Freud, l'histoire d'Oedipe est le récit de tout petit garçon, qui naturellement désire sa mère et rêve de prendre la place du père. La non-résolution à l'adolescence de ce fantasme entraînerait un déséquilibre dans la vie psychique de l'adulte, affectant ses relations affectives et sexuelles. Ce complexe est à la base de la psychanalyse freudienne, méthode qui est en fait une enquête que le patient fait sur lui-même.

Oedipe et sa mère-femme, Jocaste, eurent toutefois le temps de concevoir trois enfants : une fille, ANTIGONE, et deux fils jumeaux, ETEOCLE et POLYNICE. En attendant leur majorité, CREON règne en tyran absolu et barbare sur la ville. Oedipe, aveugle, est chassé de la ville, se cache et s'enfuit en direction d'Athènes, afin d'obtenir la rémission d'Athéna. Antigone, devenue adulte, le recherche, le retrouve vieillard et lui demande de nommer le nom du fils qui doit devenir roi à la place de Créon. Puisque ses deux fils sont jumeaux, Oedipe décide qu'ils régneront alternativement : une année Étéocle, une année Polynice. Le vieil Oedipe meurt, confiant dans sa descendance, en présence d'Antigone. Des signes, lors de ses funérailles, montrent qu'Athéna lui a pardonné son inceste. (Sophocle, Oedipe à Colonne). La pièce marque, dans une Athènes devenue démocratique, une réflexion sur l'alternance des pouvoirs et sur le compromis politique. La démocratie suisse, avec sa «formule magique» s'efforce de suivre cette leçon.

Toutefois ETEOCLE ne veut pas, après un an de règne, remettre le pouvoir à POLYNICE. Les deux frères lèvent une armée et, au cours du combat, s'entre-tuent. Eschyle, Les Sept contre Thèbes. CREON reprend le pouvoir. Il fait enterrer Étéocle qu'il considère comme juste et interdit que l'on enterre Polynice, vu comme un traître. ANTIGONE considère que ses deux frères ont droits au même respect et décide d'enterrer illégalement Polynice au nom de la justice divine. Créon, au nom de sa justice, condamne Antigone à être enterrée vivante. Le fils de Créon, fiancé à Antigone, se suicide. Créon meurt de chagrin. (Sophocle, Antigone). C'est une réflexion sur la justice. Un pouvoir peut-il s'élever au-dessus de la justice divine. Quels sont les droits d'un individu face au pouvoir, existe-t-il une liberté d'expression ?

Les mythes fantastiques (la plupart sont regroupés dans Les Métamorphoses d'Ovide, Rome 0)

chperret@emaf.ch

Narcisse. Grèce, env.-500. Influence énormément de réflexions sur la peinture représentative dès la période baroque, ainsi que sur la question de l'autoportrait. Stade clef de la construction psychanalytique selon Lacan.

NARCISSE, très beau jeune homme, se promenait au bord d'un étang et là, il vit dans l'eau, un très beau jeune homme. Il en tomba amoureux (ignorant qu'il contemplait son propre reflet). Comme l'image dans l'eau ne lui répondait pas, il s'en approcha, et se noya. A sa place, on trouva des fleurs blanches, auxquelles on donna son nom. ECHO, une nymphe, était amoureuse de Narcisse. Celui-ci était tant occupé dans l'admiration de son propre reflet, qu'il ne remarqua pas Echo. De chagrin, la nymphe se desséchât et se transforma en rocher, condamnée à toujours répéter le même appel (l'écho). Leçon du mythe : il faut savoir se détacher de la fascination de l'image : se substituant à la réalité, elle n'est pas la réalité et, parfois, empêche de la voir.

Persée et Méduse. Turquie, env.-1000. A nouveau une réflexion sur l'image, influence Duchamp, entre autres. Pendant la période baroque, célèbres tableaux de Caravage (1630).

Une femme monstrueuse, portant des serpents sur la tête, pétrifiait quiconque la regardait de face. On la nommait la GORGONE ou la MEDUSE. Le héros PERSEE parvint à la décapiter, en la combattant de son épée non de face, mais par l'intermédiaire du reflet que lui renvoyait son bouclier. Il conserva ensuite la tête de méduse, toujours active, qu'il présentait à ses ennemis, les pétrifiant, et devint ainsi invincible. A l'inverse de l'histoire de Narcisse, celle-ci nous enseigne les pouvoirs bénéfiques de la représentation : comme un reflet du réel, elle permet de le maîtriser. Elle est souvent un bon bouclier devant une réalité parfois trop horrible pour être affrontée de face.

Diane et Actéon. Grèce, env. -500. Point de départ des deux grandes «machines» de Duchamp : La Mariée mise à nu par ses célibataires, même et Etant donné :1. La chute d'eau. 2. Le gaz d'éclairage. Repris dans l'œuvre écrite et dessinée de Pierre Klossowski.

ACTEON, jeune chasseur, épuisé de sa chasse, voulut, accompagné de ses chiens, se reposer au bord d'un étang. Là, par hasard, il vit ce qu'il n'aurait pas dû voir : la déesse de la chasse, ARTEMIS (DIANE), nue. Celle-ci de colère changea Actéon en cerf et retourna ses chiens contre lui. Actéon mourut égorgé par ses propres chiens (par son propre désir de voir). Peut-on tout voir, tout dévoiler. Jusqu'où l'image de nu est-elle une image, avant d'être le nu (où commence la pornographie ?). Dans la vision, où s'arrête la vue, où commence le voyeurisme ?

Pyrame et Thisbé. Perse, env. -1000. Est la source de la pièce de Shakespeare, Roméo et Juliette (env. 1600)

Deux jeunes gens, qui n'avaient pas le droit de se voir, leur famille étant ennemies, étaient amoureux. Ils se parlaient à travers une fente apparue dans le mur mitoyen de leur propriété. Un jour, n'en pouvant plus, ils décidèrent de se rencontrer et fixèrent un rendez-vous à la nuit tombée près d'un mûrier, hors de la cité. La jeune femme, THISBE, le visage caché par un voile blanc, arriva la première. Soudain une lionne, qui venait d'égorger un bovin, vint boire à l'étang tout proche. De peur, Thisbé s'enfuit et, dans sa course, perd son voile. La lionne remarque le tissu et joue avec de sa gueule et de ses griffes ensanglantées, elle le déchire, et s'en va. PYRAME arrive. Il ne trouve pas sa bien-aimée, mais voit son voile ensanglanté, déchiré au sol, entend au loin le rugissement d'une lionne et croit que son amante a été dévorée par le fauve. De désespoir, il se suicide en se jetant sur son épée. Thisbé, remise de sa peur revient, trouve son amant mort, et se suicide de même. Le mûrier, ensanglanté, donne depuis des baies couleurs noires.

L'histoire ouvre de nombreuses leçons : Il convient à nouveau de ne jamais interpréter trop vite un signe. Nul n'est à l'abri du hasard. Hors la cité est l'espace barbare. Cacher son amour à la civilisation, à la société, c'est en être puni. La mort réunit les amants malheureux.

Orphée et Eurydice. Grèce, env. -500. Multiples opéras.

chperret@emaf.ch

A ses noces ORPHEE vit soudain sa toute récente femme, EURYDICE, mourir, piquée par un serpent. Fort de cette injustice, il descendit aux Enfers pour la rechercher. HADES (PLUTON) accepte de la lui rendre, à condition qu'il ne se retourne pas pour vérifier que sa femme le suit bien. Orphée remonte des Enfers avec une Eurydice ressuscitée. Arrivé proche de la sortie, il se retourne : Eurydice replonge dans les Enfers. Depuis Orphée trouve la consolation dans la musique. Leçon de l'histoire : il ne faut pas se retourner sur le passé. Les arts sont consolateurs.

Apollon et Daphné. Grèce, env. -500. Nombreuses oeuvres, De Bernin (1630) à Picasso (1950).

Le dieu APOLLON était amoureux de la nymphe DAPHNE. Celle-ci fuyait les avances de son prétendant. Comme il courait plus vite qu'elle, elle ne trouva que le moyen de se transformer en laurier. Apollon, déçu, en pris quelques feuilles et s'en fit une couronne. Leçon du mythe : que voulez-vous, les femmes sont insaisissables.

Aphrodite et Adonis. Grèce, env. -500. Source du célèbre Printemps de Botticelli (1460).

APHRODITE (VENUS) était amoureuse d'un jeune chasseur, ADONIS. Craignant sa mort, elle lui interdisait de partir à la chasse. Il y alla tout de même, et fut tué par un sanglier. L'histoire clôt le livre des Métamorphoses : désormais, l'amour entre dieux et mortels n'est plus possible, leurs mondes sont séparés.

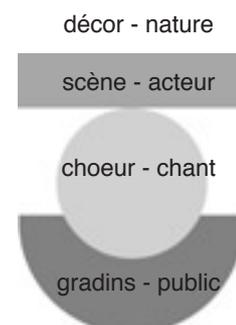
Mars, Vénus et Vulcain. Rome, env. -200. Virgile, L'Enéide et Les Bucoliques. Rome, an 0. Source de la pensée militaire et technique romaine, reprise dans de nombreuses peintures de la Renaissance et du baroque.

Désormais, les dieux ont des amours entre eux : VENUS, la beauté et la fécondité naturelle est l'épouse de VULCAIN, le dieu forgeron, père de la technique. Elle devient aussi l'amante de MARS, dieu de la guerre, patron des armées. Vulcain la surprit au lit avec Mars. Selon les trames, Vulcain gagna, ou Mars, ou Vulcain et Mars devinrent ami, tous deux écartant Vénus.

Le théâtre, invention grecque

Les grands mythes tragiques sont à l'origine du théâtre, qui se développe, sous la forme de la tragédie à Athènes dès -500. La mise en spectacle avait pour but de faire participer le peuple et de provoquer le questionnement et le débat ; éducation, opinion personnelle et discussion de cette opinion avec autrui étant à la base même de la démocratie. Le théâtre a donc avant tout un but politique. L'avènement momentané d'une démocratie à Athènes devait renforcer l'importance du théâtre : spectacle public, il propose des histoires qui sont autant de problèmes à débattre. Le théâtre est une des bases de la construction de l'opinion. Sa forme actuelle, le cinéma, a repris cette fonction, que ce soit sous forme de films de propagande (Hollywood) ou de films de réflexion critique (La nouvelle vague). Le XXe siècle, à travers certains auteurs dramatiques (Brecht, Koltès, Mouchkine) et certains réalisateurs de cinéma (Pasolini, Godard, Loach) renouvelle ainsi les buts du théâtre grec : établir une pensée collective, faite de réflexion personnelle, fondant une opinion par la critique.

Le théâtre grec se jouait sur une scène rectangulaire qui surplombe un cercle où tournait et chantait le chœur, intermédiaire entre acteurs, spectateurs et volonté divine. Encerclant le chœur, des gradins en demi-cercle, construits de planches de bois, étaient appuyés sur le flanc d'une colline. Entre 100 et 800 spectateurs pouvaient y prendre place. Il n'y avait pas de décor : la nature, face à la colline (souvent une vallée), servait de décor. Comme les tragédies vont par trois, on en jouait une le matin (introduction), une à midi (acmé), une le soir (drame final). La nuit se donnait une comédie burlesque, souvent érotique (détente).

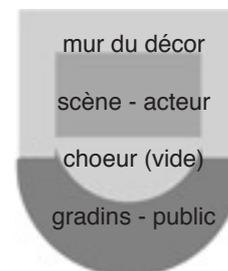


Il faut attendre la Grèce hellénistique d'Alexandre le Grand (-350) pour voir les premiers théâtres en pierre, qui conservent la même forme (Epidaure.)

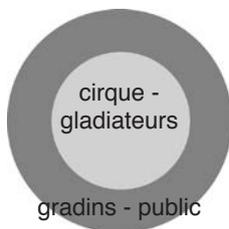
chperret@emaf.ch



La forme romaine du théâtre est assez différente. Loin de la nature, les romains sont des urbains, leur théâtre est en ville. Il faut donc le séparer des autres bâtiments. Ainsi, il va se fermer : un mur pouvant porter le décor est derrière la scène, les gradins sont portés par une construction de pierre, et parfois un toit couvre l'ensemble du théâtre. Quant au chœur, sa fonction disparaît et il se réduit souvent à un demi-cercle.



Il ne faut pas confondre théâtre romain (où l'on joue les pièces) et amphithéâtre. L'Amphithéâtre est rond, avec un chœur circulaire, nommé cirque, ceinturé sur 360° par les gradins. S'y "jouent" les massacres romains : combats de gladiateurs, combats à mort contre lions ou tigres, supplices de condamnés, etc. (jeux du cirque). Le plus célèbre cirque est celui du Colisée, à Rome (vers -50), où de l'an 70 à l'an 300, les martyrs chrétiens furent suppliciés.



4. La philosophie

Les récits, mythiques ou joués en théâtre, sont une des formes de la pensée grecque, la plus ancienne sans doute. L'autre grande forme est la philosophie, qui atteint son apogée vers -400. A la pensée artistique et inspirée des mythes, elle répond par une pensée logique et rationnelle. A la situation de spectacle ludique, elle répond par le sérieux des études. A la forme populaire qui invite toute la cité, elle répond par une pratique d'initiés et de spécialistes, souvent conseillers des dirigeants (qu'ils soient d'un parlement élu ou des empereurs.)

Les Grecs auraient inventé la philosophie (amour de la sagesse). Cette «science» serait celle de la réflexion. Elle cherche à établir ce qu'est l'existence et la pensée (ontologie), la place de cette pensée humaine dans la nature (physique) et face au divin (métaphysique), à déterminer comment bien penser (sophistique, dialectique, logique) et enfin, comment agir, à l'aide de cette pensée juste, face aux autres (morale, éthique). Quelque peu éclipsée pendant le Moyen Age, la philosophie connaît son regain à la Renaissance et est une des bases fondamentales de la culture occidentale. Notre modernité a continué son développement, mais toujours en référence et en discussion avec la philosophie grecque.

Le XIXe siècle aura vu la physique se détacher de la philosophie pour devenir une science autonome et l'affaiblissement de la métaphysique avec l'effacement de la pensée religieuse.

chperret@emaf.ch

Le XXe siècle a essentiellement concentré sa recherche sur :

l'ontologie ou existentialisme, avec Heidegger, Sartre et Merleau-Ponty,
l'éthique, avec Arendt, Levinas et Blanchot,
et la logique, avec Wittgenstein, Goodman et toutes les recherches contemporaines sur les langages cybernétiques (philosophie analytique).

Les principaux philosophes grecs sont :

Parménide (-544 à -450)

Qui, le premier, postule la stabilité de l'être, et le fait que la pensée humaine peut réfléchir sur ce qui est, le situer, le définir. Que la pensée peut même se définir elle-même, et que dès lors l'être peut se penser comme être, individu, libre, autonome (ainsi né la conscience individuelle).

Héraclite (-576 à -480)

Qui, à l'opposé de Parménide, postule que rien n'est stable, que rien n'est, que tout devient. «On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve». C'est la différence (et non l'identité), l'évolution (et non la stabilité), le futur (et non le présent) qui peuvent ainsi être pensés.

Socrate (-470 à -379)

N'a jamais écrit : il ne faisait que discuter, mettant au point un système de conversation propre à échanger des idées opposées et à ainsi nourrir ou modifier ces idées afin de les faire approcher de la recherche du vrai. Cette méthode se nomme la dialectique. En gros elle peut se simplifier ainsi : soit X un interlocuteur qui émet une idée A que Socrate S trouve fausse.

X dit A. S pose à X une question Q à propos de A. X répond en disant B. S pose une question R à propos de B, à laquelle X répond par C, etc. Ce jusqu'au moment où S fait remarquer à X que sa dernière réponse, F, est en contradiction totale avec sa première idée A. C'est donc que soit F (la conclusion) est fausse, soit A (la prémisse). Comme le parcours de A à F est logique, il ne peut être que vrai, et ainsi F est vrai. C'est donc l'idée de départ, A, qui est fausse. Cqfd.

Platon (-428 à -348)

Elève de Socrate, il écrira ce que Socrate a dit. Sa philosophie distingue le monde perçu, qui n'est qu'apparence trompeuse et le monde des Idées, qui seul serait le réel vrai. Seul le travail de la raison parviendrait donc à une connaissance réelle, ce qui amène Platon à critiquer les artistes comme de simples faiseurs de songe. Platon écrit, faisant parler Socrate, le premier livre d'analyse politique, La République, qui est une critique de la démocratie comme se fondant sur l'opinion publique et donc soumise à la démagogie et au populisme. Platon pose les trois valeurs du monde grec : le Vrai (métaphysique), le Beau (physique), le Bien (éthique), comme principes du jugement en général et du jugement artistique (esthétique) en particulier.

Aristote (-384 à -322)

Elève de Platon, il est le premier à établir une classification rigoureuse des domaines de la pensée. Il développa essentiellement la physique (distinction entre les causes et les effets, recherche des causes premières) et la logique dont la base peut se poser ainsi :

Si dire a, c'est nier b; alors dire b, c'est nier a.

Si dire que quand a est, b est; alors quand b est, a est.

Si dire que quand a est, b est nécessaire; alors quand b est, a est nécessairement.

Si dire que quand a est, b est possible; alors quand b est, a n'est pas nécessairement.

La logique d'Aristote sera la base du développement de l'algèbre. Elle est encore couramment utilisée dans l'analyse des langages, des processus logiques et est par là présente dans tous les systèmes et logiciels informatiques (elle est par exemple la base même du langage "Basic", fonctionnant sur "si... alors", "si non... alors", "même que...", "opposé à...", etc.)

5. Les arts visuels

Les arts visuels n'étaient en Grèce pas les arts majeurs. Ils suivaient la philosophie, la poésie, le théâtre, presque en illustrant les pensées et récits des autres arts. Les arts visuels se définissent en trois branches. Premièrement, l'architecture des temples, la plus importante puisqu'elle abrite les dieux. Secondement, la sculpture, plus mineure, puisqu'elle ne fait que représenter dieux et hommes. Enfin, la peinture, mineure, puisqu'elle ne fait que décorer murs et objets. On remarque que plus on s'éloigne de l'être (abriter l'esprit d'un dieu), plus on s'approche de l'apparence (décorer une chose), plus l'art est considéré comme mineur.

| | | |
|--|------------------------|---|
| l'Etre - Idée - Esprit | est dans | l'Apparence - Corps - Matière |
| Philosophie, récits / Musique, danse | / Architecture abri | Sculpture / représentation Peinture décoration |
| importance décroissante → | | |

L'Architecture

Si les grands récits du monde gréco-romain datent des périodes les plus anciennes, prenant leur source en Crète ou à Mycènes vers -2000, l'architecture est plus tardive. La grande architecture gréco-romaine apparaît vers -700 (archaïque), a son apogée vers -400 (classique) et ses formes extrêmes jusqu'en +400 (hellénistique). En -2000, époque des grands récits et de la formation de la théogonie et de la culture, l'architecture était brute et colossale, de forte inspiration égyptienne. Le meilleur exemple en est la ville de Mycènes, dont les murs d'enceintes nous sont restés (Porte des Lions, -2000.)

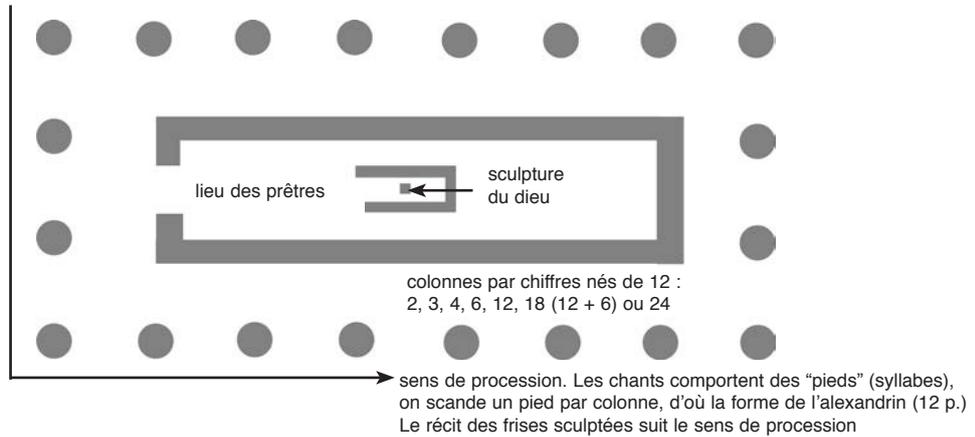


C'est à Olympie, vers -700, dans le site des jeux, que l'on trouve les premières formes architecturales de l'art gréco-romain, dont l'aspect le plus typique est le temple à colonne. On imagine que la forme primitive devait être une toile de tissu tendue entre des arbres. Les troncs sont finalement devenus colonnes de pierre, dont les stries verticales (canellures) sont peut-être un rappel de la structure de l'écorce. Finalement, le toit de toile est devenu toit de pierre, ce qui obligea à munir la colonne d'un chapiteau, afin de mieux répartir le poids.

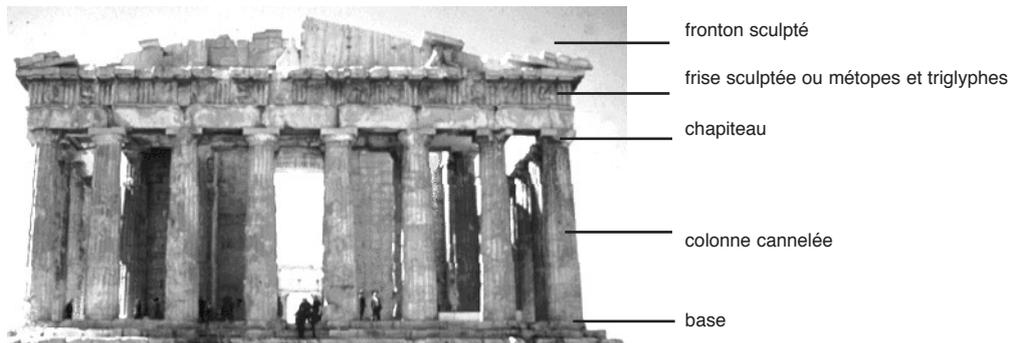


La structure générale des temples n'évoluera pas de -700 à la fin de l'Empire romain. Seuls des variations de décoration, touchant essentiellement la forme des chapiteaux et bases de colonnes varieront, de nouvelles formes et de nouveaux usages apparaissant. Cette variation détermine ce que l'on nomme LES ORDRES architecturaux.

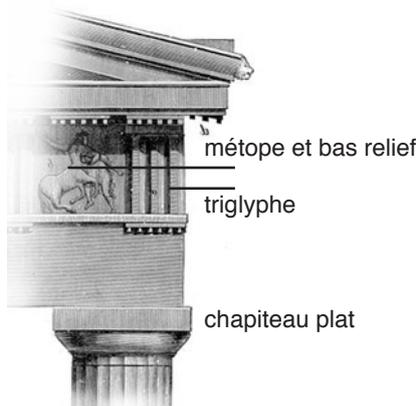
Plan général des temples



Façade avant type (ici le Parthénon)

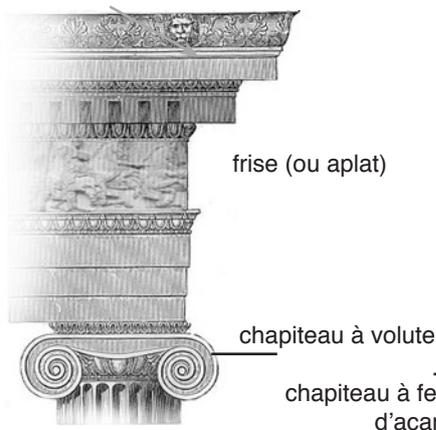


Les ordres



Dorien
apparu vers -700 (archaïque)

ensuite utilisé pour tous les bâtiments sévères (temple à Zeus, à Mars)



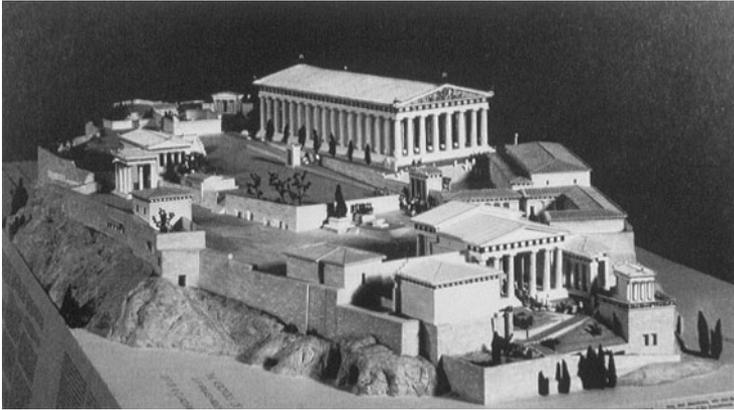
Ionien
vers -450 (classique)

bâtiments élégants (temples à Athéna, Vénus)



Corinthien
vers -300 (hellénistique)

bâtiments de prestige (temples à Apollon, palais)



Le grand lieu de l'architecture grecque est l'Acropole, ignorée de la Renaissance. C'est le lieu sacré d'Athènes, où tous les dieux avaient leur temples.

La Renaissance va reprendre ces ordres, qui perdureront jusqu'au début du XXe siècle, à travers les architectures baroques (1630), classiques (1700) et néo-classique (1800). Ainsi, beaucoup de nos bâtiments officiels, construits vers 1850, utilisent les ordres et leur esprit : une banque choisira le dorien, un musée le ionien, un palais gouvernemental le corinthien.

Rome et son Empire vont généraliser la forme grecque à travers l'Europe, durant les années -50 à +400. On ne compte pas le nombre de sites (Nîme, Lyon, Nyon, Avanche, Martigny, Cologne, etc.). Les Romains inventeront quelques variantes à la forme des temples, et élaboreront une architecture civile : palais impériaux (détruits), villas (Tivoli à Rome, Orbe), technique : aqueducs (pont du Gard à Nîme) et militaire : arcs de triomphes (Rome, Orange), forts (détruits).

Variation romaine du temple :
fermé (maison carrée de Nîme)

rond (Panthéon de Rome)



Le Panthéon est extrêmement célèbre pour son immense coupole, preuve des capacités techniques romaines. Elle ne s'est jamais effondrée. Les artistes de la Renaissance l'admirent tant que le bâtiment fut transformé en église et devint le modèle de toute les églises à coupole construites dès 1430.

Les arcs de triomphe servent aux défilés militaires : lorsqu'une armée rentrait victorieuse, elle passait sous l'arche construit pour elle, afin de se laver du sang des armes avant de rentrer dans la ville. Le butin et les esclaves faisaient de même, sauf qu'on les obligeait, à l'aide d'une planche de bois, à passer à genoux (passer sous le joug, subjurer, soumettre.)

Arc de triomphe de Constantin

Le célèbre arc de triomphe de Paris n'est pas romain : construit par Napoléon, il est néo-classique, preuve que jusqu'au début du XXe siècle (jusqu'à Corbusier), l'art géco-romain est parmi nous.

La sculpture

La sculpture grecque apparaît comme l'architecture, vers -800. Elle est précédée par quelques sculptures crétoises ou mycéniennes (-2000), mais qui n'ont aucun rapport avec elle. Ce sont de petites statuettes en bronze, très stylisée, ou des objets funéraires, tel ce masque mortuaire en or (dit Masque d'Agamemnon, Mycènes).



chperret@emaf.ch

La sculpture grecque est liée à l'architecture, elle est aussi liée aux récits mythiques et à la théogonie. Elle était comme l'illustration, la représentation, de la vie des dieux, qui avaient pris forme humaine, et des hommes devenus héros. Le fait de pouvoir représenter les dieux sous une forme humaine parfaite conduisit les Grecs à une conception mixte de la sculpture et de la figuration : non seulement elles devaient être réalistes (ressemblantes), mais aussi idéalisées (mieux que ressemblantes). Cette double conception amena les Grecs à développer leur recherche tant dans le domaine concret et visuel de l'ANATOMIE que dans celui, abstrait et mental, de l'HARMONIE. Ce qui contribua à l'essor d'une observation de plus en plus fine et de géométries de plus en plus complexes (coniques, règles d'harmonies, utilisation de proportions complexes, tels le nombre d'or ou pi). Si la forme devait être idéale, les matériaux devaient aussi l'être. C'est pourquoi, dès -500, les Grecs n'utilisent plus que le marbre (blanc pur, brillant, très précis à la taille) et le bronze (quasi noir, brillant, très précis au moulage). La brillance manifeste l'éclat de la lumière, toute divine.

Les sculptures prenaient place dans les temples (sculpture des dieux) ou sur les places publiques, AGORA (FORUM). Aux frontons des temples, le long de leur frise ou sur les métopes, des groupes sculptés en bas-relief racontent des épisodes narratifs (vie des dieux et des héros). C'est une très grande nouveauté dans l'art.

Ni en Mésopotamie, ni en Egypte, la sculpture ne raconte une histoire : dans ces cultures, elles sont le dieu, elles sont ce qu'il EST, sa PRESENCE REELLE. Ce que l'on nomme IDOLE (briser l'idole, vous tuez le dieu). Plus tard, dans la tradition médiévale chrétienne de l'ICONE, peinture et sculpture ne racontent de même rien : elle sont ce qui EST, la PRESENCE REVELEE de Dieu (briser l'icône, vous comettez un sacrilège). La sculpture gréco-romaine N'EST PAS : elle est REPRESENTATION. La représentation n'est pas l'Être, elle est l'image de l'Être (Platon). Or l'Être s'oppose au devenir (Héraclite), c'est à dire à l'histoire : l'Être est, ici, maintenant, toujours présent, il n'a ni passé ni futur. Le devenir par contre est dans le temps, il a un passé, un présent, un futur, et permet l'histoire, c'est-à-dire le récit. Les sculptures gréco-romaines, parce qu'elles sont représentations, ne sont pas Êtres, elles sont donc devenir et dès lors pourront raconter des histoires. Autre conséquence : elles auront le droit de changer, d'évoluer, de se modifier (puisqu'elles sont devenir) et ce contrairement aux idoles (qui sont Êtres) et aux icônes (qui sont l'Être). Ainsi, alors que l'art égyptien n'a quasi pas changé en 2000 ans, alors que l'art chrétien des icônes a peu varié en 1000 ans, l'art gréco-romain va constamment évoluer.

| IDOLE | ICONE | REPRESENTATION |
|-------------------|-------------------|---|
| Présence réelle | Présence révélée | Image de la présence |
| Être réel | Trace de l'Être | Imitation factice de l'Être (non-Être ou devenir) |
| Pas de temps | Pas de temps | Temps (c'est-à-dire histoire ou récit) |
| Pas de changement | Pas de changement | Changement |

| IMAGE FIXE | IMAGE FIXE | IMAGE "MOBILE" : HISTOIRE, RECIT |
|----------------|--------------------------|-------------------------------------|
| Réalité divine | Réalité révélée par Dieu | Totale fiction produite par l'homme |

C'est cette potentialité narrative, le fait qu'une représentation peut raconter une histoire (réelle, divine, mythique ou imaginaire) qui fascinera les artistes de la Renaissance. Pour eux, comme pour les Grecs, peindre un tableau, sculpter, ce n'est pas seulement faire une image, c'est aussi et surtout RACONTER UNE HISTOIRE.

L'origine stylistique de la sculpture grecque est à chercher en Egypte : les premiers Kouros ou Koré sont très influencés par les statues pharaoniques. Un Kouros, masculin, ou une Koré, féminine, sont les représentations des vainqueurs des jeux (Olympiques, théâtraux, de beauté, de divination, etc.). Par leur qualité (force, éloquence, beauté, etc.), ces hommes et femmes ont accédés au statut de héros. On leur écrit une vie mythique, leur trouvant une descendance divine, et on éleva leur sculpture sur les places publiques. Le phénomène est typique de la Grèce archaïque (-800 à -450).

chperret@emaf.ch

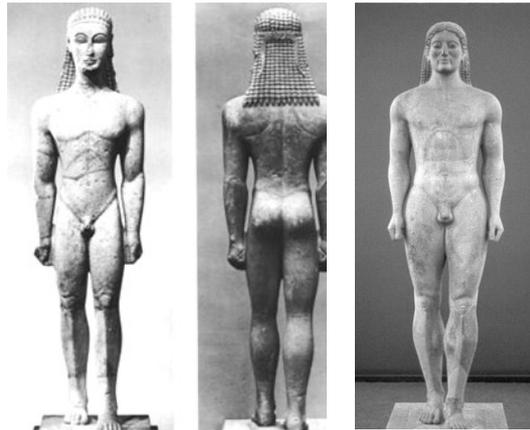
Pharaon égyptien (-2000)



ART ARCHAÏQUE GREC :
Kouros et Koré

-700

-500



L'évolution stylistique, en 200 ans, est remarquable : expression du visage, précision des proportions du corps, des muscles et articulations, impression de mouvement et de gestes, plis des vêtements, etc.

A noter qu'en ce temps, les hommes posaient nus, les femmes habillées, ce parce que le corps masculin était considéré comme beau (force), alors que le féminin était laid et abject (portant des enfants, les femmes sont un organisme douteux, trop proche de la nature.)



L'évolution va se poursuivre au cours des ans, jusqu'à parvenir, avec l'apogée d'Athènes, au stade classique (-450 à -400).

Ce sont alors essentiellement des dieux que l'on sculpte, Kouros et Koré semblant démodés. C'est l'apogée d'une expression et d'un mouvement calme, d'une vie harmonieuse, faite d'inspiration et de sagesse, d'anatomie et de géométrie. Les sculpteurs Phidias et Praxitèle (premiers noms connus) sont les grands représentants de cet art.

ART CLASSIQUE : -450 à -400



La sculpture hellénistique, enfin (de -400 à +400), affirma une débauche de formes, de mouvements et de complications, qu'elle soit d'origine grecque ou romaine. Les Romains copièrent en effet les modèles Grecs, n'hésitant pas à produire des multiples de 100, voire 1000 exemplaires. Ceci est preuve d'un profond bouleversement de la conception de l'art et de la société antique : avec l'Empire d'Alexandre le Grand et, plus encore, sous l'Empire romain, s'est affirmée l'idée de la propriété personnelle. Alors que l'art classique était affaire de la cité et de la collectivité publique, l'art hellénistique a pour but de décorer les nombreux jardins des villas privées. Il n'a plus de raison sociale, il est un art de décoration et de prestige personnel.

Le seul art qui reste public est le culte de personnalité que les Romains voueront à leurs empereurs : viriles et imposantes, leurs sculptures les fait trôner, parfois nus ! sur les places publiques et les bâtiments officiels.

ART HELLENISTIQUE : -400 à +400



Apollon se grattant



Diane chasseresse



Victoire de Samothrace



Empereur Trajan

FRONTONS, FRISES ET METOPES : LES BAS - RELIEFS

Ce ne sont toutefois pas les grandes sculptures en pied qui influencèrent le plus les artistes de la Renaissance. Ils en trouvèrent en effet peu d'entières en fouillant Rome. Ce qui les marqua le plus fut une colonne, ornée tout son long de bas-reliefs, racontant l'histoire des conquêtes de l'empereur Trajan. C'est la fameuse Colonne trajane du forum de Rome (+100).



Les motifs se succèdent, scène après scènes, tournant en spirale autour de la colonne, comme autant de TABLEAUX. Deux choses furent remarquées par les PEINTRES de la Renaissance : le bas-relief est de la sculpture plate ou de la peinture en volume, plus que la sculpture, il peut influencer la peinture. De plus, chaque tableau est COMPOSE par des lignes directrices, qui définissent un ordre et un sens de lecture : non seulement l'image se VOIT, elle se LIT aussi. Or, peindre une histoire, c'est faire une image (voir) et c'est aussi raconter une histoire (lire). La colonne fut ainsi la source d'inspiration de la construction des tableaux, de 1430 à 1650 au moins.

Compte tenu de la complexité de la Colonne trajane, il est plus facile de faire un retour à ce qui l'influença : les bas-reliefs grecs sur les frontons, frises et métopes des temples classiques (-400).

Frontons : la position au sommet du temple et la forme triangulaire a fortement conditionné les échelles et le type de figures. Proche du ciel, comme une montagne, le fronton ne peut être que la représentation de l'Olympe. Les Dieux y posent, centraux et debouts s'ils sont importants, excentrés, assis ou couchés si moins importants. Les frontons peuvent aussi raconter quelque épisode héroïque de guerre, en ce cas le dieu assistant l'armée est au centre.



Le récit est toujours héroïque et la forme est toujours en triangle, donc la composition en triangle est l'ordre héroïque.

Frises ou métopes : en haut des colonnes, elles s'approchent du ciel et de l'Olympe, c'est le lieu pour raconter l'histoire des hommes, celle-ci est parfois HEROIQUE, ou TRAGIQUE ou LAMENTABLE ou LYRIQUE ou, finalement, EPIQUE : ce sont les cinq modes de la représentation gréco-romaine, bien entendu repris à la Renaissance. Chacun à sa composition géométrique



Héroïque

Lamentable

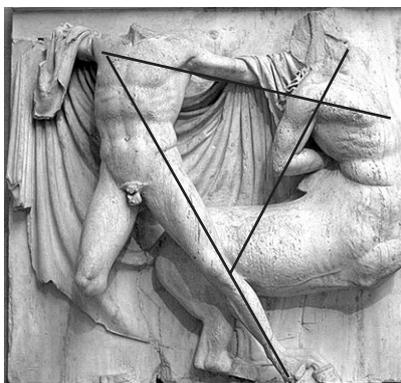
Epique

Tragique

Lyrique

Les modes ne sont pas des signes ou des symboles (ils ne signifient pas), ils installent le climat de l'histoire, du récit, en ordonnant la composition. La longue durée de leur utilisation depuis la Renaissance (on les retrouve en peinture jusqu'à l'impressionnisme), fait qu'ils se sont imposés et sont, aujourd'hui encore, couramment utilisés en COMMUNICATION VISUELLE : le 80 % des affiches publicitaires les utilise, la photographie de mode (ouvrez le journal Vogue), et de Eisenstein à Spielberg, le cinéma en construit ses plans.

Souvent, plusieurs modes peuvent se superposer, et c'est la clarté de leur juxtaposition, assurée par l'ordre géométrique, qui en assure la lisibilité. Ainsi métopes et frises grecques sont-elles rigoureusement construites.

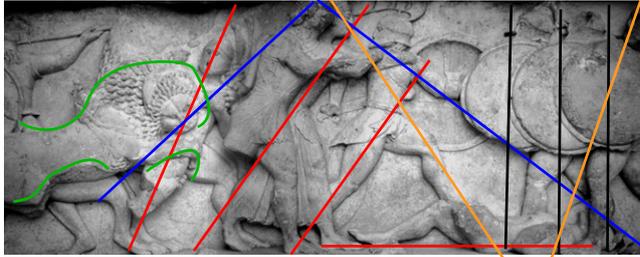


Mode lamentable
Un Perse massacre un centaure



Mode lyrique
Calvacade de chevaux

Ces métopes ont encore des modalités simples, souvent par contre, les frises, qui emboîtent les récits en bande, sans interruption, sont plus complexes.



Lyrique Héroïque Tragique Lamentable Epique

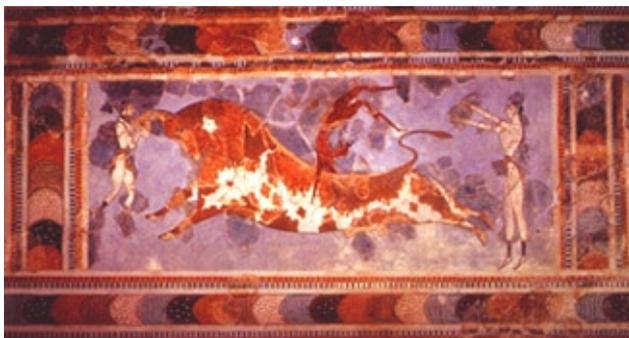
Les modes peuvent se superposer, pour donner lieu à des compositions complexes, conçues de divers mouvement ; ou s'exprimer seuls, tel ci-dessous cette calvacade de guerriers, en mode lyrique

chperret@emaf.ch



La peinture

Se développent, dès la Crète et Mycènes (-2000) deux types de peinture : les fresques sur mur et les vases peints. La peinture a avant tout un usage décoratif (embellir les murs des palais ou orner la vaisselle des banquets). Les sujets sont toujours mythologiques, et on suppose que, dans le cas des vases, les images, sous inspiration de l'ivresse, devaient provoquer bien des récits. Fragile, la peinture a quasi disparu : il ne nous reste que des vestiges des fresques crétoises, aucune fresque grecque et quelques unes romaines (à la villa Tivoli, connue dès la Renaissance, et à Pompei, cité de vacances englouties sous les cendres du Vésuve, découverte en 1800). Quant aux vases, ils ne sont le plus souvent que des fragments (que le XXe siècle s'acharne à recoller). La peinture gréco-romaine n'a donc pas pu réellement influencer la Renaissance. Ses bases de construction, quelle soit fresque ou sur vase, sont les mêmes que le bas-relief, et son pouvoir d'imitation du réel semblait parfait. Ainsi le peintre Zeuxis (env. -400) devint célèbre parce qu'il peignait si illusionniste que des oiseaux se heurtaient sur ses fresques en voulant y picorer les grappes de raisin qu'il y avait dépeintes (selon Vitruve, Della pictura, premier livre d'histoire de l'art, écrit à Rome vers +30.)



Fresque crétoise (-2000), jeu avec un taureau



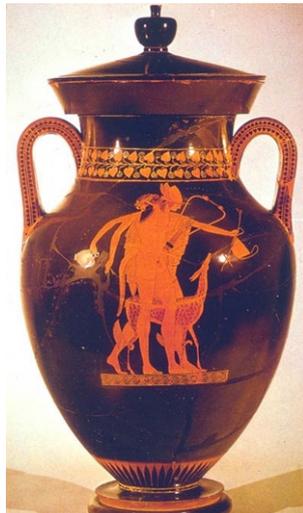
Vase grec archaïque (-800), funéraires style dit "géométrique".

Comme pour la sculpture, la peinture va connaître une formidable évolution stylistique, ici résumée en quelques étapes - images.

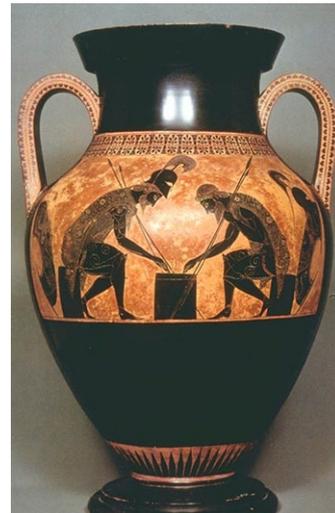
Vases grecs classiques (-400)



Course de char,
jeux Olympiques



Diane chasseresse



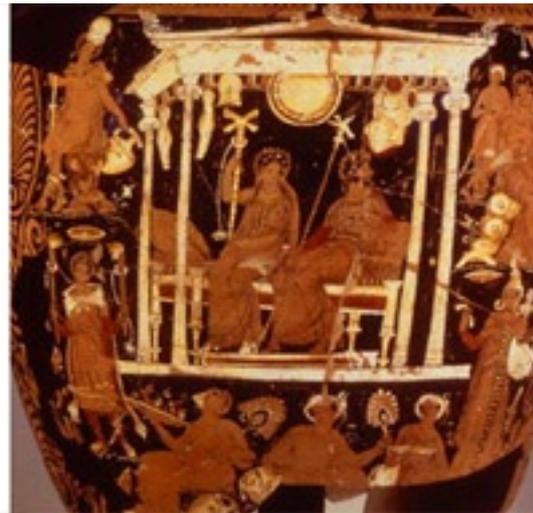
Achyle et Ajax jouent aux échecs
gerre de Troie

Vases hellénistiques, grec (-300)



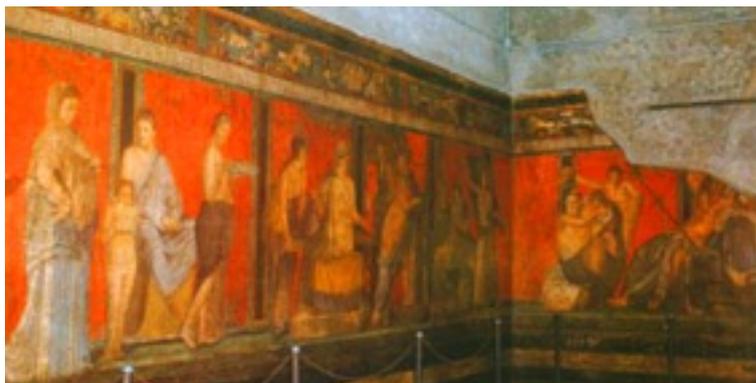
Le Parnasse

romain (-200)



le Repos

Fresques hellénistiques



+70 (hellénistique romaine),
Pompei, Fresque de la villa
des Mystères

6. La pensée romaine, de son origine à son déclin (-146 à + 395)

chperret@emaf.ch

Un Empire aussi puissant ne pouvait se permettre une obscure naissance provinciale (à l'origine Rome était comme la banlieue d'Athènes) et barbare (ils étaient encore étrusques) alors que les Grecs atteignaient leur classicisme. Rome s'inventa alors une origine mythique, ce, semble-t-il, vers -100. On la trouve dans L'Eneïde de Virgile.

Au temps de la guerre de Troie (-1230), les grecs vainqueurs laissèrent la ville détruite et vide de tous ses habitants, morts ou déportés. Un héros troyen, ENEE, aurait toutefois survécu, par la grâce de VENUS (Aphrodite). Il s'enfuit vers l'Italie, et s'installe dans la région de Rome, le Latium. Il fonde une dynastie, qui à la quinzième génération voit la naissance d'une fille, RHEA, avec qui MARS (Arès) aura deux fils jumeaux, REMUS et ROMULUS. Les jumeaux ayant toujours été, dans les anciennes civilisations méditerranéennes, considérés comme porteurs de malheur (voir Étéocle et Polynice), Rhéa les jette dans le fleuve Tibre. UNE LOUVE les recueille et les nourrit. A leur majorité, les deux frères décident de fonder une ville. Afin de savoir lequel en sera le chef, ils tirent au sort. Romulus gagne et fonde Rome, dont il trace la frontière d'un large cercle dans la terre. Par dérision, Remus entre dans le cercle. Romulus le tue et commence à bâtir sa cité, dont les citoyens seront dits fils de Mars et Vénus, nourris par une louve. Nous sommes en -753.

Rome est avant tout un Empire militaire et terrestre. Pragmatiques, rationnels, les Romains vont se tourner d'abord vers la technique et la guerre. On leur doit l'invention de l'irrigation à vaste échelle, la notion de propriétaire terrien, le cadastre, et de multiples améliorations de l'agriculture. Ils développèrent les routes, de multiples villes, capitales de province (Martigny, Genève, Avanche, Lyon, Paris, Londres, etc.), une administration au moins égale à la nôtre, et un système économique et juridique efficace. Ils organisèrent la plus grande armée de tous les temps, affermirent la hiérarchie militaire et la discipline et inventèrent de nouvelles techniques de combats, tant par le comportement des troupes que par les moyens mécaniques mis à leur disposition (fortins, tranchées, catapultes, etc.) Les arts tiennent par contre une place mineure : ils font partie du loisir des classes riches (patriciens). Dans leurs appartements romains ou villas secondaires balnéaires (POMPEI), les fresques servaient de «tapisserie». On commandait les modèles sur catalogue, des artisans peignaient d'après les modèles choisis. A la nouvelle saison, on faisait repeindre, la mode ayant changé. La situation est la même pour la sculpture. Malgré ce constat un peu amer, on peut dire que les arts, sous Rome, avaient un statut proche de celui qu'ils connaissent en notre XXe siècle finissant : un divertissement pour gens snobs, et une passion pour une minorité cultivée et amatrice, qui a le goût de la chose esthétique.

L'apogée de l'Empire voit la succession des Empereurs Jules César (-50), César Auguste (0), Tibère, Caligula, Claude, Néron (+70), Trajan, Hadrien, Antonin, Marc Aurel (+200). Les écrivains Horace, Virgile, Ovide, Pline, Tite-Live. La philosophie romaine balance entre EPICURIENS (d'Epicure, qui prônait que la mort étant devant, il fallait vivre avec tout le plaisir possible) et STOICIENS (de Stoïcos, qui, la mort étant devant, pensait à l'inverse que vivre c'était s'y préparer et dès lors prônait sérieux, constance et mortification.)

C'est aussi, en province romaine de Judée l'arrestation et la condamnation à la crucifixion, à la demande des juifs, d'un juif pas comme les autres, Jésus de Nazareth. Celui-ci s'en prend à la morale des églises hébraïques, à l'égoïsme ambiant, au droit de la propriété. Il forme des disciples, baptise au nom du fils de Dieu et promet le salut à qui suivra sa voie. Selon des témoins, il serait ressuscité après sa mort et serait apparu à certains de ses disciples pour qu'ils poursuivent son apostolat. Ce sont les APOTRES. Ils rédigeront les EPITRES, puis les EVANGILES, qui forment le SECOND TESTAMENT, entre +50 et +80. Paul, juif romain de Syrie, converti au Christianisme, propagea la nouvelle doctrine en ville de Rome, parmi les juifs et quelques fidèles des religions gréco-romaines. Des troubles religieux éclatèrent et il fut condamné à mort (+64) par Néron. La même année, un immense incendie, qui manqua de détruire Rome, permis à Néron de se venger sur les juifs et les Chrétiens, accusés de l'avoir provoqué. Néron persécuta systématiquement les fidèles de Jésus-Christ, dont beaucoup furent massacrés dans les arènes du cirque Maxime et du COLISEE. Ce sont les premiers martyrs ou SAINTS du christianisme Aux dernières nouvelles, on soupçonne Néron d'avoir fait déclencher l'incendie par sa garde armée.

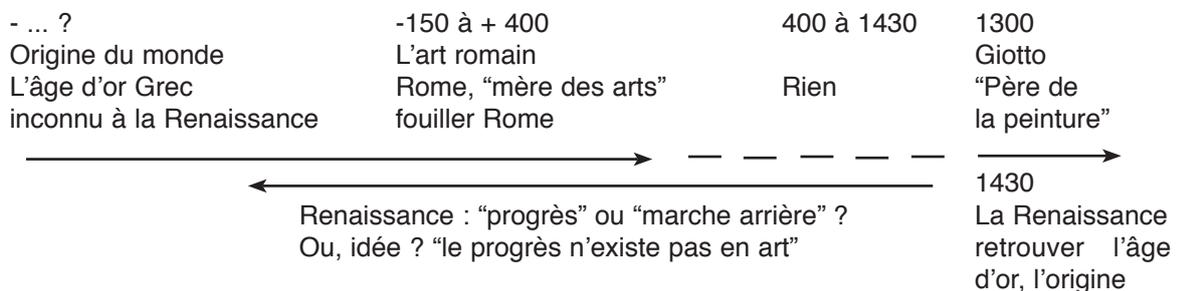
Vers +200, l'Empire romain commença à connaître un déséquilibre intérieur qui ne fit que s'amplifier. Les riches (patriciens) s'enrichissent et les pauvres (plébéiens) s'appauvrirent à tel point qu'ils étaient en état de famine. Brigandages, révoltes contre les propriétaires, guerres civiles locales, devinrent courants, à tel point que la Légion dû finir par protéger les riches contre les pauvres. (Comparez avec la crise des sociétés néo-libérales, dès 1990). De plus, la haute société voyait ses mœurs se dégrader (orgies, meurtres, répudiations, avortements, malformation des enfants, stérilité). Ce règne du tout-égoïsme et du chacun-pour-soi fini par convaincre l'Empereur Constantin (+270 à +337) de prendre une DECISION POLITIQUE CAPITALE : En + 312, IL CHRISTIANISE L'EMPIRE.

Fonder un nouvel état sur la leçon des Evangiles : partage, humilité, détachement des biens terrestres, ne se fit pas sans mal, même si la philosophie traditionnelle romaine avait déjà préparé, avec le stoïcisme, apparu dès Marc Aurèle, le terrain. Pour la sauvegarde de l'Empire, ce fut surtout inutile, parce que trop tard : le nord était en état de guerre civile, la révolte gagnait le sud, même Rome. Des Goths (poussés par l'arrivée, sur leur flanc est, des Huns) entrèrent dans l'Empire, depuis la frontière du Rhin. Ils achevèrent de piller les propriétaires, mirent à mort les gouverneurs romains et détruisirent les villes. En +330, Constantin, pour fuir les troubles, déplaça la capitale de Rome à Byzance, rebaptisée CONSTANTINOPLÉ. Son testament partageait l'Empire en deux, partage réalisé en +365, entre la moitié d'Orient, assez forte pour survivre, et la moitié d'Occident, qui tomba en +395. Rome fut pillée et brûlée par Alaric le Goth.

Ensuite, jusqu'à la Renaissance

L'Empire romain chrétien d'orient, ou EMPIRE BYZANTIN, dura jusqu'en +1453. Gouverné par un Empereur de droit romain, il vit ses conquêtes s'étendre jusqu'à la Russie. Sa religion, sa culture et ses arts sont dits CATHOLIQUES ORTHODOXES. On lui doit l'invention de L'ICONE, qui est la source de la peinture religieuse occidentale, reprise et modifiée par DUCGIO et passant au Nord dominant les arts du Sud chez VAN EYCK.

C'est cette histoire, celle du déclin de Rome, que la Renaissance va nier, en remettant l'histoire à zéro : du début (les Grecs) à l'an 0, il y a la culture : elle est gréco-romaine, méditerranéenne, du Sud, et son centre est Rome. Ensuite, de 0 à 1430, il n'y a rien, de 0 à 1430, cela n'existe pas. Seule date conservée par la Renaissance : 1300 et GIOTTO (et on efface Duccio), ensuite Piero Della Francesca, Masaccio, Botticelli, Raphaël, De Vinci, Michel-Ange et les autres. Cette formidable construction, on l'a doit au premier historien de l'art de l'époque moderne : VASARI, qui écrivit en 1550 sa Vie des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes italiens. Ainsi un pan de l'histoire (l'art médiéval) était englouti et l'Italie devenait pour toujours la seule glorieuse "Mère des arts". Comptez les touristes : combien à Florence et combien à Bruges ?



Ceci monte une chose : L'HISTOIRE N'EXISTE PAS, de même pour l'histoire de l'art, cela n'existe pas en soi. L'HISTOIRE EST UNE CONSTRUCTION. Comme construction humaine, elle dépend d'un AUTEUR, et du contexte dans lequel il vit, de son point de vue, "du lieu d'où on parle" (Michel Foucault). Ce point de vue, ce lieu, est toujours situé, dans l'espace, dans le temps, et par rapport à des idéologies, des intérêts, personnels ou collectifs, affectifs, politiques ou économiques. Ceci est valable pour tout chapitre d'histoire de l'art, pour tout livre d'histoire de l'art (et surtout pour le Gombrich ! avez-vous lu les chapitres 3 à 5 ?)

La Renaissance italienne (1430 - 1453 - 1517) sa vision et son idéologie

La Renaissance italienne va poser la peinture comme l'art dominant, domination qu'elle conservera jusqu'au milieu du XIXe siècle. Elle va jouer le rôle que tient pour nous aujourd'hui la télévision : celle de mettre en scène et de diffuser les images et les histoires du monde. La mise en scène est assurée par la perspective, qui va faire du tableau une scène (Uccello, Botticelli), une boîte (Masaccio) ou une fenêtre ouverte sur le monde (Raphaël, De Vinci), par la composition (qui va ordonner la lecture de l'histoire, à la manière des métopes gréco-romaines), et par une figuration à la fois réaliste (dessin d'après modèle) et idéalisée (canons de proportions).

chperret@emaf.ch

On a dès lors quatre thèmes clefs :

- Les sujets, mixant références chrétiennes et culture gréco-romaine.
- La perspective, choisie comme centrale à point de fuite unique.
- La composition, bâtie en fonction des modes gréco-romains.
- La figuration, à la fois réaliste, observée, et idéalisée, par des calculs de proportions.

Les Sujets

Les images du monde sont la découverte du monde «réel», c'est-à-dire, pour l'époque du monde visible. Voir le monde, c'est jusqu'au XIXe siècle, connaître le monde, dans une équation où voir égale savoir. Ainsi la peinture sera liée aux sciences (botanique, zoologie, anatomie, astronomie, géométrie, etc.). C'est ce que l'on nomme l'Humanisme. Pourtant, si voir égale savoir, on constate que les artistes de la Renaissance italienne privilégient le savoir au voir : l'idée, le concept, le mental, la construction pensée priment sur une observation réelle, c'est-à-dire perçue, sentie, observée, du monde. La question est primordiale, et va être débattue tout au long de ce texte : qu'est-ce que voir ? Un acte mental de conception, tel que le pense l'Italie, ou un acte visuel de perception, tel que le pense le Nord (France, Flandres, Allemagne) ? D'un côté la géométrie, produit d'un mental qui n'autorise que le rationnel (Raphaël), de l'autre l'imaginaire, fait d'une perception qui autorise l'irrationnel (Bosch).

Quant aux histoires du monde, ce sont d'abord les récits bibliques et ceux de la mythologie gréco-romaine, mixés en un curieux mélange nommé syncrétisme. Ce sont ensuite l'histoire de l'Italie renaissante (paysages toscans au lever du soleil, vues de ville et de ses habitants richement vêtus, allusions au passé antique). Ce sont enfin l'illustration des grandes découvertes (navires, instruments scientifiques, livres, etc.). Ces récits sont tous extrêmement idéologiques : il s'agit de prouver par l'image la puissance culturelle de l'Italie, à la fois ancien Empire païen (Rome), mais aux savoirs scientifiques, technologiques et philosophiques immenses, à la fois nouvel Empire Chrétien, en charge de l'éthique, de la morale et de la religion chrétienne. La résultante de ces deux qualités ne peut être que l'Italie des années 1430 à 1500 : l'Italie garante du commerce (Florence, Venise), mère de la recherche scientifique (Milan, Turin) et patrie de la religion (Le Vatican, Rome). A l'inverse, les choix du Nord seront plus humbles : les sujets tournent autour de la vie chrétienne, telle qu'elle est vécue au quotidien, par les paysans, les artisans, la société commune. Là aussi s'opère un double choix : en l'Italie, les récits d'exceptions, les héros, les épopées et les grandes fresques allégoriques ou métaphoriques. Au Nord, la vie quotidienne, l'homme moyen, le document et le compte rendu local synecdotique ou métonymique.

Italie

Nord

Voir = savoir
Mental, conceptuel
N'autorise que le rationnel

Voir = percevoir
Visuel, sensible
Autorise l'irrationnel

Récits de la «grande forme» héroïque
Epopée exceptionnelle
Le héros
Allégorie (A est plus grand que XYZ)
Métaphore (AA = A+++)

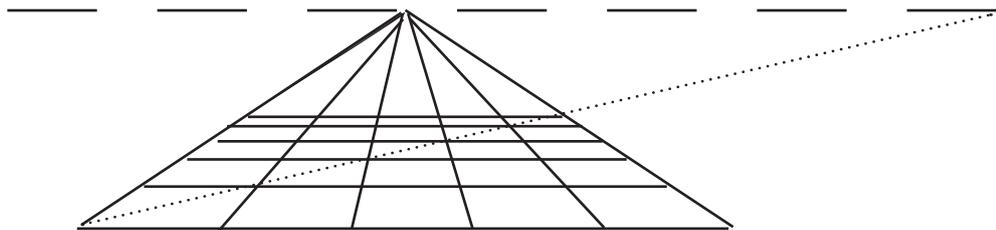
Récits de «la petite forme» banale
Vie quotidienne
L'homme moyen
Synecdoque (A est plus petit que XYZ)
Métonymie (AA = A-)

La Perspective

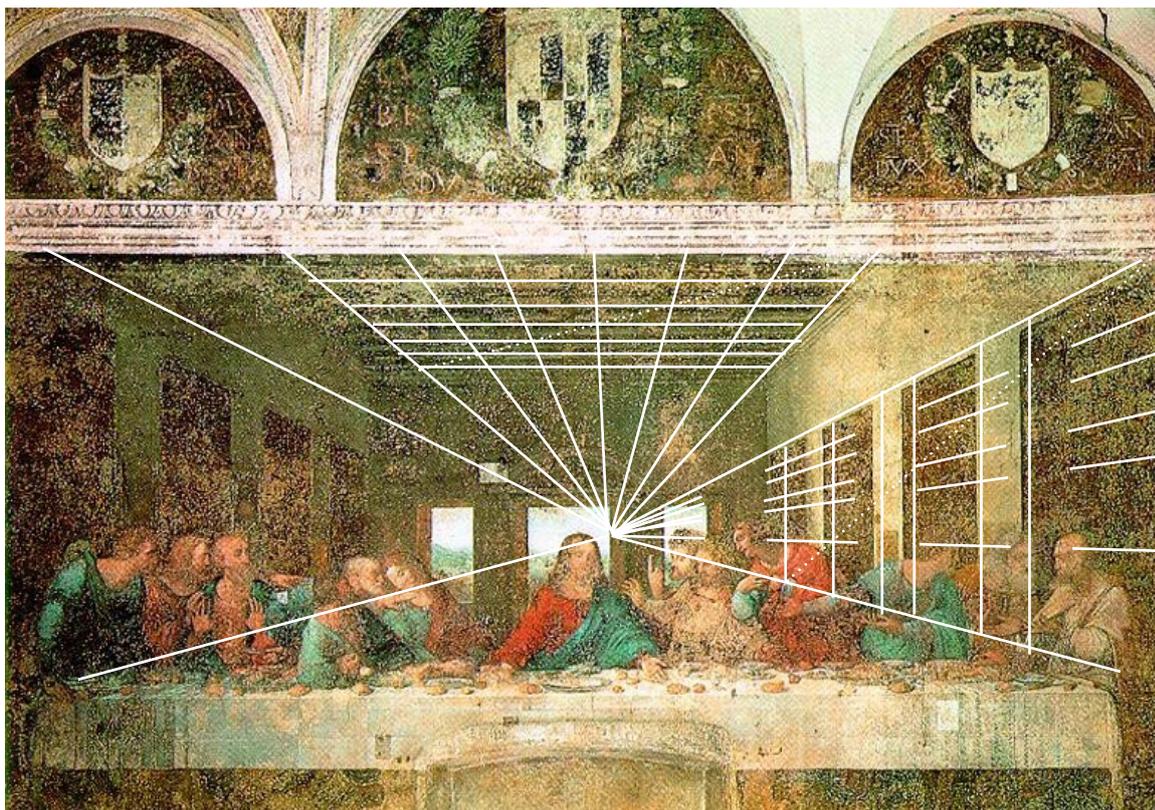
La perspective a été élaborée par Alberti (traité de 1435), Brunelleschi (plan du forum) et Piero Della Francesca (dès 1430). Son plus grand théoricien est Léonard De Vinci (carnet de 1490) Le maître absolu en peinture perspectiviste est Raphaël (Loges du Vatican, 1508). A l'inverse, Michel-Ange, peignant le plafond de la Sixtine en 1510, créera volontairement des effets de perspective si absurdes qu'il la détruira. C'est ce que l'on nomme la crise de la Renaissance ou Maniérisme (1510-1550). Le Baroque introduira les perspectives complexes à deux points de fuite (1550 - 1750).

La perspective permet d'ouvrir le plan du tableau comme espace de spectacle. Dès lors, elle place aussi celui qui regarde le tableau comme celui qui assiste au spectacle de monde dépeint. La perspective invente la notion du spectateur : au moyen âge, toute personne devant un tableau était un fidèle devant une image sacrée. Pour la première fois dans l'histoire, la Renaissance italienne invente l'idée d'un art profane (même si on continue à peindre des sujets religieux) : le monde est offert par le peintre en spectacle à un spectateur, nul Dieu là-dedans (ou alors Dieu deviendra un acteur du spectacle, vieillard barbu et sage).

La perspective choisie depuis Piero della Francesca est une perspective particulière, une perspective parmi toutes les autres perspectives possibles : la perspective linéaire centrale à point de fuite unique. Ce choix ne correspond à aucune réalité optique : c'est un choix idéologique. Pour le démontrer, il faut analyser la construction d'une telle perspective.



Léonard De Vinci, La Sainte Cène (Milan)



1. Conception et non observation

La perspective de la Renaissance italienne n'est pas issue de l'observation visuelle du monde réel, retranscrite sur une surface peinte. Elle est la conception mentale d'une surface peinte donnant à voir un monde pensé à l'image du monde réel. Le peintre pense sa perspective, la construit, la dessine ex-nihilo (à partir de rien). Par contre le spectateur est placé devant la peinture comme l'observateur visuel d'un monde donné en trois dimensions : il voit la perspective que l'artiste a conçue.

| Peintre | Spectateur |
|--|--|
| Conception (et non observation) d'un monde mental «virtuel» ou imaginé | Observation (et non conception) d'un monde visuel «réel» ou pris pour réel |

Le constat est clair : une telle perspective construit un monde imaginaire qui est une illusion du monde réel et tend à se faire passer pour le réel, à le remplacer. Au bout du chemin, le réel peut disparaître, être effacé par l'illusion du réel ; le monde perçu peut disparaître au profit du monde conçu. C'est alors le peintre, l'homme concevant qui «fait» le monde. Le monde n'existe plus naturellement, le monde devient un produit de la conception, de la pensée, de la mesure et de la fabrication humaine : «l'homme est la mesure de toute chose» (De Vinci). Alors naît la modernité : le monde n'est pas donné comme existant en-soi, créé naturellement ou par Dieu ; le monde est ce qui est produit par l'activité humaine, sa pensée, son intelligence. L'homme devient créateur du monde. L'homme remplace Dieu. Dire que l'homme pense et fabrique le monde, modifie la présence de l'homme dans le monde : de contemplatif, il va devenir actif. L'homme naturel devient l'homme travaillant. De récepteur attentif, écoutant le monde, l'homme va devenir émetteur sourd, imposant au monde sa volonté. (... la suite nous retombe sur la gueule au XXe siècle : cela s'appelle capacité de détruire la planète entière en moins d'une seconde (bombe A), pollution et dégradation générale des eaux, du sol et de l'air, réchauffement planétaire, etc.)

Lire : Maurice Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit. Jean-Paul Sartre, L'Imaginaire. Hannah Arendt, Conditions de l'homme moderne. Nicolas Castoriadis, La Montée de l'insignifiance.

2. Position du point de fuite

Central, il fait face au spectateur. A l'infini, il est comme un miroir dans lequel l'esprit du spectateur se contemple ; mais un miroir inversé : il n'est qu'un point à l'infini, alors que l'esprit du spectateur est comme un espace infini, maîtrisant entièrement le monde présent devant lui. Comme l'esprit organise la vision du monde, le point de fuite organise le monde du tableau.

Le point de fuite est comme l'Esprit qui génère le monde : face au spectateur, il est ce point central qui organise et fixe le monde, un mode qui rayonne de lui. Il est le point créateur, conçu à la fois comme Dieu et comme en reflet ou miroir du spectateur : Dieu a créé l'homme à son image, nous dit la Bible. L'homme est le reflet de Dieu, et le spectateur le reflet du point de fuite organisateur. Comme pour le point de fuite, le monde rayonne de l'œil, le monde rayonne de "l'homme, mesure de toute chose" (Vinci.)

Le tableau est organisé pour un spectateur. Il est peint pour n'être regardé que par lui et par lui seul : la perspective centrale à point de fuite unique oblige en effet le spectateur à se placer exactement en face du tableau. Toute vision latérale déforme la vision de la perspective et dès lors du spectacle. Le tableau ne peut donc être bien vu que par une et une seule personne, «le prince».

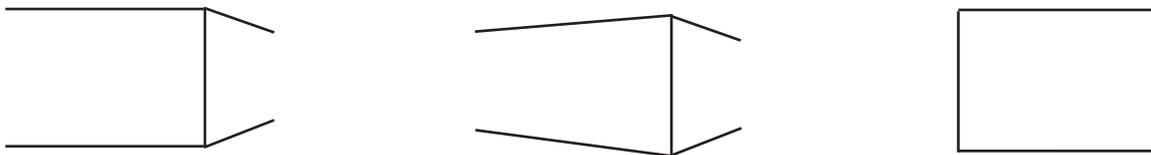
On peut donc dire que la perspective est antidémocratique. Ce n'est peut-être pas pour rien que dès le XIXe siècle, avec l'avènement des démocraties, on a peu à peu oublié puis aboli (Malevitch) l'usage de la perspective, pour un regard plus subjectif, laissant ouvert la possibilité de multiplier les points de vue. Cézanne, entre 1880 et 1906, sera le premier peintre à retrouver une construction du paysage subjective, sensible, personnelle.

3. Deux axes : la profondeur et la frontalité

Une chose est flagrante lorsqu'on regarde un tableau peint avec une perspective linéaire à un point de fuite central, c'est que cette perspective est optiquement fautive. En effet, si j'observe un bâtiment dont la façade latérale droite fuit vers l'horizon sur la droite, la façade qui est face à moi fuit légèrement, vers l'horizon sur la gauche. Or, de Della Francesca à Vinci, passant par Raphaël, toutes les façades face au spectateur sont totalement frontales, ne fuient pas, ont leurs lignes horizontales parfaitement parallèles au bord du tableau, au plan du tableau. C'est bien la preuve qu'une telle perspective est conçue et non observée : dans la réalité de la vision, tout objet vu latéralement (tel mon bâtiment dont je vois la façade latérale droite) possède deux points de fuite, non un. La seule condition d'observation à un point de fuite est celle qui consiste à se placer exactement en face du bâtiment, dans l'axe de son centre, et, en ce cas, je ne puis plus voir la façade latérale droite.

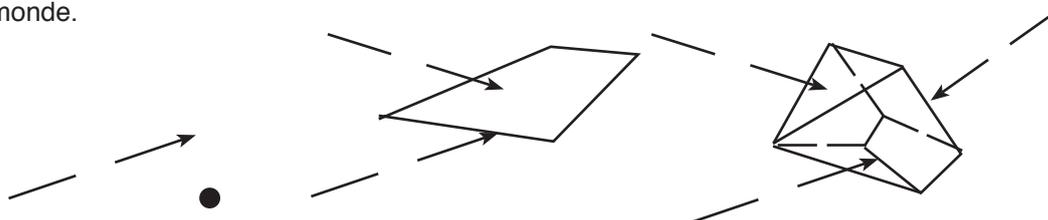


Piero della Francesca, La cité idéale

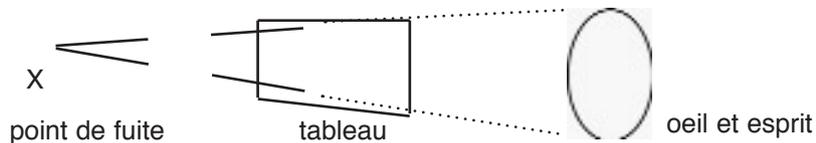


Les raisons et conséquences de cette fausseté sont multiples. Il n'y a pas deux points de fuite, parce qu'ils introduiraient l'idée qu'il y existe deux centres organisateurs du tableau, deux conceptions et deux esprits concepteur. Or l'artiste, concepteur du tableau a un esprit, non deux : il pense une chose, se focalise sur cette chose et ne la conçoit que d'une manière. La pensée moderne (datant de la Renaissance) ne doute pas : elle est, et elle est une, unique, indivisible. «Je pense, donc Je suis» (Descartes). «Je» est un : je suis un, unique, indivisible, moi. Et si je le sais, c'est parce que je pense de manière une, unique, indivisible. Il faut attendre la fin du XIXe siècle pour que ce dogme de la pensée unique soit remis en question : avec «Je est un autre» (Rimbaud), le «Je» se divise en deux, voire en trois : le «Je» qui dit la phrase, le «je» qui est dans la phrase et l'«autre». Cette division tertiaire se retrouve en psychanalyse freudienne : le «Je» est divisé en trois : le «moi», le «surmoi», et le «ça».

Question : pour connaître visuellement un objet fixe dans un espace, il faut combien de point de vue ? Un si l'objet est uni - dimensionnel (un point), deux si l'objet est bi - dimensionnel (une feuille de papier : recto - verso), et trois si l'objet est tri - dimensionnel (ce qui est le cas de la plupart des choses du monde). La Renaissance italienne invente l'Homme uni - dimensionnel (titre d'un grand ouvrage de Jurgen Habermass)... pauvre homme qui n'a qu'une dimension, et pourtant maîtrise le monde.



Quant à ce monde, s'il le maîtrise, c'est parce qu'il est projeté (dans tous les sens du terme). Le monde réel est projeté, parce qu'il est mentalement conçu, comme un projet. Le monde pictural est projeté, parce qu'il est comme issu d'un point de fuite, qui disperse ses rayons, captés par la surface de la peinture, comme une projection peinte (ainsi, la peinture Renaissance est du cinéma comme inversé : le point de fuite est une «ampoule» qui émet des rayons, captés par un «écran», la surface peinte.) Le monde vu par le spectateur regardant un tableau est projeté, l'œil du spectateur étant conçu comme un écran prolongeant l'écran (devenu comme transparent) du tableau ; la vision est alors une projection optique.



Un espace projeté : projet mental (projection mentale à peindre)
 projection peinte
 projection optique (redevenant projection mentale, projet)

Cet espace est soi-disant tri - dimensionnel, mais tout le ramène sur deux dimensions, comme projection. Il est donc plat ! C'est du 3 D projeté en 2 D par une pensée 1 D !

Ce plat offre par contre trois axes. Deux axes réels qui sont longitudinaux : la largeur et la hauteur du tableau, la largeur et la hauteur des choses dépeintes sur le tableau. Et un axe virtuel qui est en profondeur : l'épaisseur du tableau, l'épaisseur des choses peintes sur le tableau. Le monde a donc un axe de largeur réel, un axe d'hauteur réel, et un axe de profondeur virtuel (ou mental) : la Renaissance italienne rend la profondeur du monde virtuel. L'épaisseur du monde et des choses devient une illusion. (Ce contre quoi a réagit le poète Francis Ponge dans *Le Parti pris des choses*, à la suite de la démarche philosophique de Martin Heidegger, qui voulait «ouvrir le monde», y creuser, comme Hölderlin «ein Offene», propre à nous faire redécouvrir l'épaisseur des choses.

Les axes réels, en largeur et en hauteur, peuvent se connaître et se mesurer avec le corps : nos bras déterminent naturellement les largeurs, parfois les hauteurs, et celles-ci se mesurent naturellement en relation à notre taille. L'axe virtuel de profondeur est par contre une vue de l'esprit : il n'est connu, mesuré, déterminé que mentalement. Il est un concept. On peut certes connaître physiquement (réellement) la profondeur : il suffit de marcher (d'ici à là-bas il y a trente pas, trente mètres). Mais la Renaissance pense l'homme comme un point fixe : pour penser unique, sans doute, sans incertitude, pour penser exact, non seulement il faut penser un (et non deux, donc un point de fuite), mais il faut aussi penser fixe (comme ceci et non comme cela, ceci et cela ce serait déjà deux. Ici et non là-bas, ici et là-bas ce serait déjà deux.).

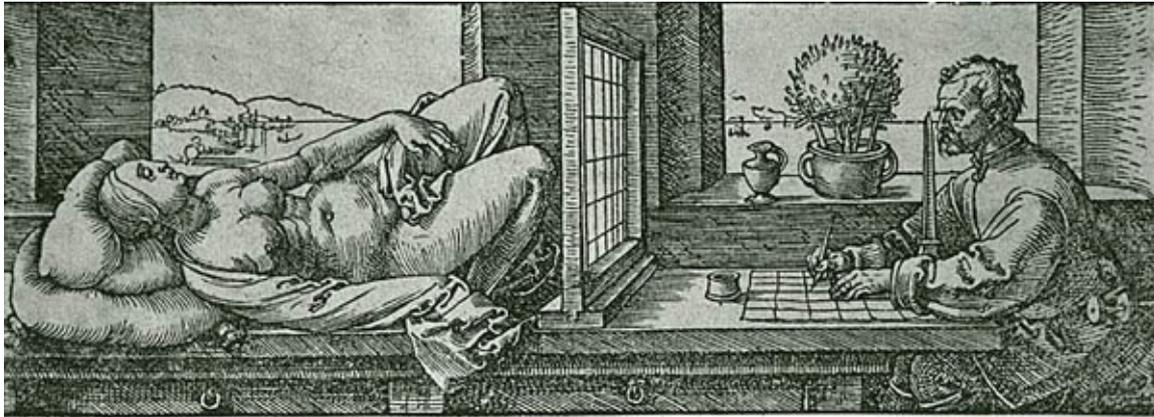
Donc on ne bouge pas, donc la profondeur ne peut être que mentale. «La peinture est une fenêtre ouverte sur le monde» (De Vinci) : que la fenêtre soit ouverte ou fermée, qu'il y ait une vitre ou non, ne change rien : l'homme Renaissance (l'homme moderne) voit et pense derrière une vitre. Le monde est devant lui, au-delà. Il n'y ira pas : il reste derrière la fenêtre, chez lui, en lui, confortablement assis dans un fauteuil, fumant la pipe (c'est encore là que la critique anti-bourgeoise de Malevitch prend forme - ainsi que celle, on le verra bientôt, de Marcel Duchamp.)

Il n'est par ailleurs pas étonnant que la critique de la raison Renaissance commence au XIXe siècle : la Révolution industrielle introduit la machine, dont un des premiers usages est le déplacement (navigation, chemin de fer, automobile). Hölderlin, poète romantique, aimait marcher, tel Jean-Jacques Rousseau, auteur des *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Et les XIXe et XXe siècles créent le corps en déplacement. Cela va de la théorie de la relativité d'Einstein (mesurer le monde depuis un système de référence qui se déplace, chute dans le temps, relativité espace - temps) à l'invention du cinéma (montrer le monde depuis un œil - caméra qui se déplace, panoramique et travelling, relativité espace - temps)

Voir l'étonnant CD-Rom de Jean-Louis Boissier, *Moments de Jean-Jacques Rousseau*, où d'un mouvement de souris on déplace spatialement l'image et modifie ses séquences temporelles.

A l'inverse, le comble de la raison Renaissance est probablement introduit au Nord (non ce n'est plus la faute des italiens), vers 1500, par Dürer. Celui-ci ne concevra pas le monde : en accord avec la tradition nordique, il l'observera. Mais il l'observera derrière une machine, inventant une machine à voir ! (voir c'est voir, a-t-on besoin de machine... ou alors, il nous faut aussi des machines à penser - tient, l'ordinateur - et des machines à vivre - tient, le conditionnement social - : c'est ce que répond le critique de la raison Renaissance, de la raison moderne. Lire George Orwell, 1984 ou Adolf Huxley, Brave New World - Le Meilleur des mondes).

chperret@emaf.ch



La machine à voir de Dürer , ou «Portillon», se compose d'une vitre quadrillée, munie d'un point central de référence, «le guidon», et d'un viseur, situé entre l'œil du peintre et la vitre, le «dioptre». Le monde, le «modèle» est derrière la vitre. Dürer vise le monde, de l'autre côté du verre, d'un œil, au plus prêt du dioptre, alignant dioptre et guidon. Ensuite il tire (dioptre et guidon sont le dispositif de visée d'un fusil - encore une merveilleuse invention Renaissance, permettant de tuer de loin, de savoir sans voir, sans ressentir, sans sentir... tuer par concept et non par percept, c'est la guerre moderne, des armes chirurgicales US tirées à 5000 km du but au jeu vidéo stupide qui consiste à se balader virtuellement avec un flingue virtuel dans un espace virtuel sur un écran pour tuer virtuellement la figurine clône qui représente virtuellement l'autre... eh vlan l'écran est rouge, je l'ai eû ! - «ce n'est pas du sang, c'est du rouge» (Godard, à propos de son film Les Carabiniers) - trêve d'aparté, retrouvons le fil...)

Donc Dürer vise et tire, puis compte les points : tel détail du monde de l'autre côté du verre apparaît sur le verre dans le carreau A6, alors sur une feuille de papier, quadrillée comme le verre, il dessine le détail dans le carré A6. Conséquences : voir devient un acte automatique, quadrillé, référencé à des cases, enfermer. C'est un voir sans sensibilité, sans perception, mais c'est aussi un voir objectivement parfait : le dessin devient le décalque de la vitre. Objectivement parfait, cela veut dire non seulement sans erreur, mais aussi sans subjectivité : le Portillon de Dürer supprime le sujet. Ainsi le peintre n'est plus qu'un œil (et non deux), un œil fixe (qui n'a plus le droit de bouger, alors que c'est l'organe le plus mobile de notre corps - voir Orange mécanique, de Stanley Kubrick -), un œil qui vise, tire, compte et place le monde dans dees cases carrées (un œil qui tue le monde à distance).

Marcel Duchamp sera un des plus grand critique du Portillon de Dürer, voir sa vitre nommée A regarder, de l'autre côté du verre, d'un œil, de près, pendant près d'une heure, et ses grandes installations Le Grand verre et Etant donné. Le cinéaste Peter Greenaway a aussi joué autour du Portillon de Dürer dans son film The Draughtman's contract - Meurtre dans un jardin anglais - : un dessinateur doit faire le portrait d'une propriété noble, en échange, on lui promet de se faire la femme et la fille du commanditaire. Il dessine toute la propriété, bâtisse et jardin, au travers une vitre quadrillée et ne voit même pas ce que ses dessins montrent : la succession des dessins révèle par de multiples détails que le commanditaire a été assassiné. Pour le dessinateur, chaque détail est enfermé dans une case, il ne peut les lier entre eux. Mais un spectateur attentif des dessins pourrait recomposer la liaison entre tous ces détails... alors, on crève les yeux du dessinateur.

La Composition

chperret@emaf.ch

La Renaissance italienne crée donc un espace mental, objectif, neutre, insensible et non - émotif. Mais dans cet espace, ce sont des récits que l'on peint : récits bibliques et de la mythologie gréco-romaine, avec leurs protagonistes, leurs héros et martyrs, leurs dramaturgies. Pour installer un récit, une histoire, il faut non seulement un espace, des personnages et une action : il faut aussi un climat. Or le climat, c'est l'émotion, la sensibilité, le positif ou le négatif, le subjectif, c'est un espace perçu. Si la peinture du Nord, de Memling à Grünewald, passant par Bosch peut utiliser l'émotion, dans un espace qui reste un espace perçu, la Renaissance italienne ne le peut pas, l'espace conçu mentalement effaçant l'émotion ressentie.

La seule parade est d'installer l'émotion, les climats, par des codes. C'est pourquoi, après avoir codifié la vision dans un espace perspectif, la Renaissance va codifier l'émotion. Raphaël va être un des plus grands maîtres de ces codifications. A chaque mouvement émotif d'un personnage va correspondre une position, un geste, une expression faciale propres à monter la joie, la colère, l'étonnement, la tristesse, etc. Ces codes - personnages se retrouvent inchangés de tableau en tableau. Ce sont des codes particuliers à chaque personnage de l'action racontée par l'histoire.

Mais l'histoire elle-même à un climat général, beigne dans une émotion globale. Des récits tirés de la Bible et de la mythologie gréco-romaine, on retient cinq climats généraux distincts : l'épique, l'héroïque, le lamentable, le tragique et le lyrique. La Renaissance italienne les observe non seulement dans les textes, mais aussi sur les œuvres visuelles romaines, telle la Colonne trajanne. Les artistes Renaissance découvrent que les gréco-romains avaient déjà codifié visuellement ces climats, par une organisation de la structure générale de l'image nommée mode (cf. feuilles sur l'Antiquité gréco-romaine). Ils vont dès lors réutiliser ces codes. On a dès lors la mise en place d'un codage culturel de l'image. Ce qui est intéressant, c'est que si la Renaissance conçoit ces codes culturellement, ils ont été élaborés par les Grecs selon une logique naturelle de la perception visuelle.



héroïque

lamentable

épique

tragique

lyrique

L'épique sert à présenter des personnages : I I I. Les verticales sont naturellement données. L'héroïque présente un héros, au sommet de sa gloire : la pyramide s'impose tout aussi naturellement. Le lamentable est la fin du héros : inverser la pyramide sur sa pointe, ce qui pose une sensation de déséquilibre va naturellement de soi. Le tragique est la chute inéluctable du héros : passer d'une verticale à gauche une horizontale à droite par un réseau de diagonales semble naturel. Le lyrique va pour les chevauchées, les drapés amoureux, le bonheur, la félicité, la nature se déployant : la courbe est naturelle.

En inscrivant les figures peintes dans un ordre géométrique, on installe un sens de lecture. Se créent dès lors des parcours visuels qui permettent au spectateur de lire le tableau, de lire l'histoire peinte sur le tableau. Raphaël sera le premier à inventer le terme de «peinture d'histoire» et de poser l'égalité entre voir et lire.

peinture d'histoire

--->

voir = lire

Outre les parcours visuels, la composition régit aussi les couleurs (alternance des complémentaires), les valeurs (alternance des ombres et des lumières) et les proportions (des personnages et des espaces).



Raphaël, L'École d'Athènes (Vatican) : utilisation de tous les modes, regroupés par zone

La Figuration

Plaquée dans le quadrillage perspectif du tableau, bloquée dans la géométrie des modes de composition, figée dans des poses et expression codées, les figures peintes à la Renaissance pourraient manquer de vie. Cette vie se retrouve pourtant, par l'observation très fine du corps humain et des vêtements. L'organique et la courbe se retrouvent dans les visages, les muscles des corps et les plis des tissus, patiemment dessinés d'après modèles. Le dessin d'académie et les sciences naturelles (observation des arbres, des végétaux, des minéraux, des corps liquides ou gazeux) sont dès lors une base primordiale de la vision Renaissance. C'est par cette pratique que l'artiste se confronte au vivant, à la nature, au non-mental, et peut créer une impression de vie dans ses tableaux.

Cette vie doit toutefois être belle, idéale, noble : il n'y a pas de place pour l'ignoble ou le laid dans la peinture de la Renaissance italienne. Ce parce que cette peinture est en charge d'une idéologie : elle doit montrer et prouver la grandeur de l'Italie, de son passé gréco-romain, de son présent chrétien. A noter qu'au Nord, de Bosch à Grünewald, l'ignoble ou le laid n'est pas un problème : il sert à véhiculer l'émotion. Quant à l'Italie, c'est la crise de la Renaissance (1510), qui lui autori-sera le laid. La peinture maniériste et certains baroques (Le Caravage, 1620) peindront l'ignoble, mais non pour créer l'émotion : il le peindront contre le noble, et utiliseront le laid ou le quelconque à des fins idéologiques ou politiques (conter le positivisme de la raison Renaissance, le pouvoir papal ou des princes.)

La vie belle, idéale, noble, c'est une vie réglée, mesuré, sans excès : elle est harmonieuse, équilibrée, proportionnelle. Dès lors une grande attention va être posée sur les proportions des personnages, culturellement élaborées en référence aux sculptures gréco-romaine et visuellement réglées par la géométrie. Pour exemple, la tête d'un homme doit mesurer $1/8$ de son corps, et celle d'une femme $1/7$.

L'espace de même doit être idéalement réglé : culturellement, il recrée l'espace idéal du monde gréco-romain. Il est dès lors façonné par l'architecture antique et ses ordres (dorien pour la sévérité, ionien pour la gaieté, corinthien pour le prestige). C'est un espace de temples et de portiques, de colonnes et de frontons, de voûtes, coupoles et murs strictement documenté par les savoirs de l'époque (Traité d'architecture antique d'Alberti et de Vitruve, par exemple). Le réglage optique de l'espace se fait par la géométrie et certaines combinaisons idéales, tel le Nombre d'Or, que l'on nommait aussi « la divine proportion ».

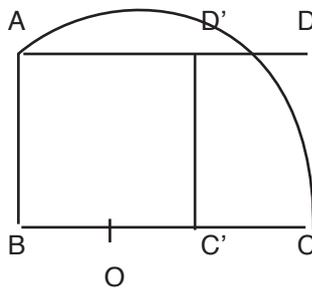
Le nombre d'or est un rapport géométrique qui règle les proportions d'une hauteur par rapport à une longueur,

tel que : Si on prend un rectangle ABCD
et que l'on y inscrit un carré ABC'D' (de côté égal au petit côté du rectangle)

alors : Le rectangle résiduel CC'DD'
est proportionnel au rectangle initial ABCD.

C'est-à-dire que le rapport des côtés est égal : $\frac{AB}{BC} = \frac{CC'}{CD}$

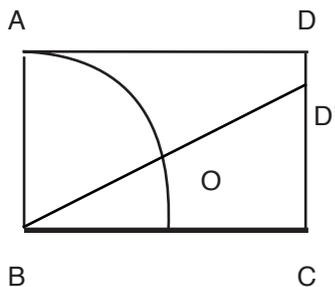
Si on connaît le petit côté AB, alors BC se construit comme suit :



1. On construit le carré ABC'D'
2. Du milieu O du segment BC' on trace un cercle de centre O et de rayon OA
3. Ce cercle coupe la droite BC' en C. BC est en rapport proportionnel du nombre d'or à AB.



Si on connaît le grand côté BC, alors AB se construit comme suit :



1. Perpendiculairement à BC en C on construit CD' de longueur égale à BC / 2.
2. On trace D'B et reporte BC / 2 sur D'B. On obtient ainsi O.
3. On trace un cercle de centre B et de rayon BO.
4. Il coupe la perpendiculaire à CB partant de B en A. AB est en rapport proportionnel du nombre d'or à CD.

La valeur algébrique du nombre d'or est $\frac{-1 \pm \sqrt{5}}{2}$ c'est-à-dire -1,618 ou 0,618

$$AB \times 1,618 = BC \quad \text{ou} \quad BC \times 0,618 = AB$$

Le nombre est connu depuis L'Antiquité, mais il avait disparu pendant le moyen âge, seul le moine Fibonacci s'y était intéressé, par sa fameuse suite :

$$1 + 1 = 2 + 1 = 3 + 2 = 5 + 3 = 8 + 5 = 13 + 8 = 21 + 13 = 34 + 21 = 55 + 34 = 89, \text{ etc.}$$

Chaque nombre s'additionnant avec le nombre issu de l'addition précédente. On obtient ainsi une suite qui tend vite vers l'infini et, pour l'esprit d'un moine, vers Dieu :

$$1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, 6765, 10946, \dots \infty$$

Or si on divise un nombre de la suite par le précédent, on trouve : $34 / 21 = 1,619$, $1597 / 987 = 1,618$, etc. Soit toujours une valeur proche de 1,618, du Nombre d'Or, «divine proportion». Le chiffre de Dieu serait ce chiffre.

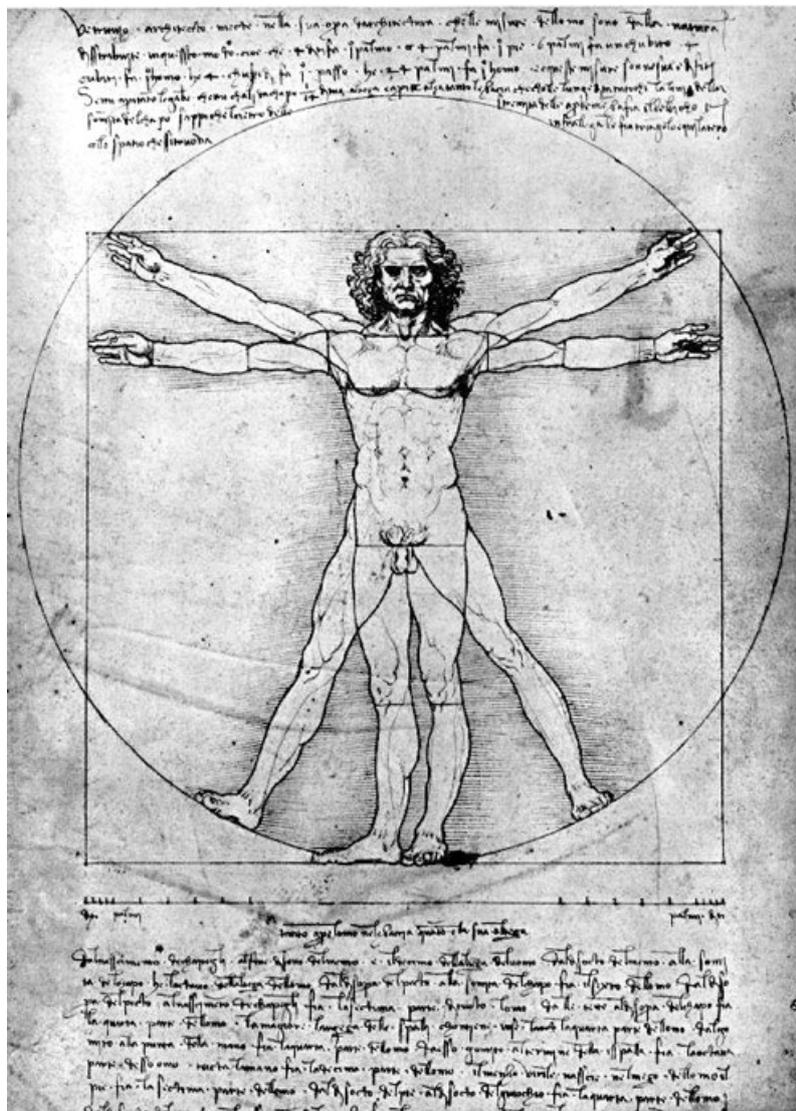
En Conclusion

chperret@emaf.ch

La Renaissance est discutable (et je l'ai discutée) : elle fonde l'homme moderne en posant la Raison une, unique, fixe et indivisible au cœur de son système. Elle est positiviste, objective et fonde la conception scientifique du monde, évacuant la contemplation pour un savoir fixe, indiscutable et pour l'action, considérant que le monde est à faire par l'homme. Elle supprime la subjectivité, la perception, la sensation et l'émotion pour inscrire en son centre le mental, la raison pure et le concept. C'est en ce sens que la Renaissance est si importante : le XXIe siècle est encore un siècle qui est majoritairement un enfant de la Renaissance. Et bien que, depuis la fin du XIXe de nombreuses voix se sont élevées contre ce mode de pensée... il est aujourd'hui toujours dominant. C'est notre monde.

Face aux outils informatiques, il s'agit de prendre conscience qu'ils sont de cette pensée, et d'être capable de les utiliser et de les discuter aujourd'hui comme on peut discuter de la Renaissance.

Léonard de Vinci, L'Homme mesure de toute chose



Les dessins d'anatomie de Léonard de Vinci

L'invention du corps machine

En dessinant, vers 1500, les premières anatomies du corps humain, Léonard de Vinci et son époque inventaient la conception moderne du corps humain. A savoir, celle d'un corps machine. Constitué d'une charpente, d'articulations, de pistons musculaires, de tubulures et d'organes, dont chaque pièce est détachable et agençable, le corps devient un puzzle matériel où tout élément est potentiellement réparable, modifiable ou changeable. La médecine moderne, la chirurgie, allait ainsi se développer avec l'idée qu'un corps malade n'est rien de plus qu'une machine à réparer, des pièces à changer ou à réajuster, de l'huile à rajouter.

chperret@emaf.ch

Cette vision et pensée du corps tranche radicalement avec celle du corps spirituel de l'époque médiévale ou celle du corps comme lieu des circulations et régulations d'énergie que l'on trouve dans la pensée orientale (bouddhisme, taoïsme, shintoïsme). Le corps machine inventé à la Renaissance dirige toute la perception occidentale actuelle du corps comme matériellement réparable, aidé par des ajouts (greffes, reins artificiels, pacemakers), modifié chirurgicalement ou chimiquement (hormones), manipulé génétiquement (clonage) ou interconnecté à des ordinateurs (cyborg). Lire à ce sujet William Gibson ou voir le travail de Stelarc (<http://www.stelarc.va.com.au>) montre à quel point nous sommes redevable des recherches de Vinci et fait tout à la fois froid dans le dos : sommes-nous réellement des machines ?

Si le corps est machine, alors l'analyse du corps permet aussi de développer de nouvelles machines. C'est ainsi que de Vinci fait découler, de la structure d'un bras, la pèle mécanique ou, des systèmes musculaires, les pistons à air comprimé. L'univers des machines, qui envahit le monde moderne, peut en ce sens être compris comme une extension du corps humain, tel que le dira vers 1960 Marshal McLuhan. Ainsi le téléphone portable est-il extension de vos oreilles et bouche et l'ordinateur le serait de votre cerveau.



Commençons par la tête, ou plutôt le crâne



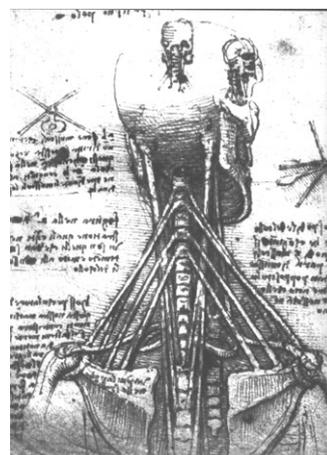
Le cerveau et le système oculaire



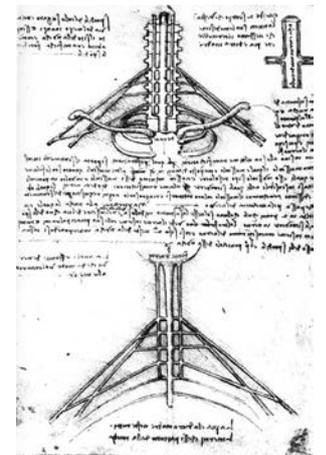
Nez, oreille et bouche (orl)

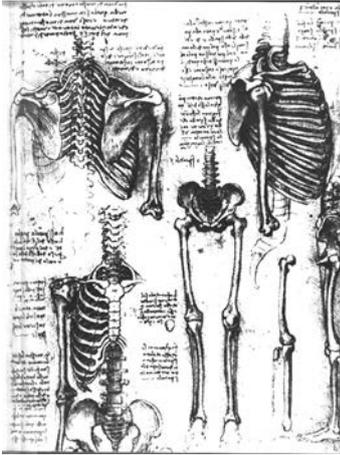


Le cou

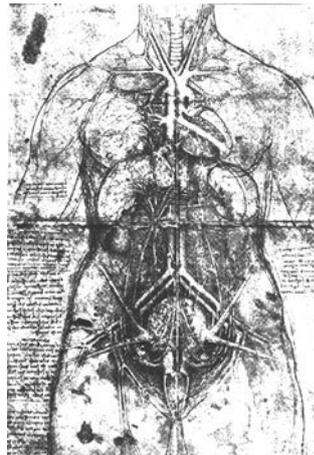


Le trapèze et un schéma qui tend vers un développement de machine

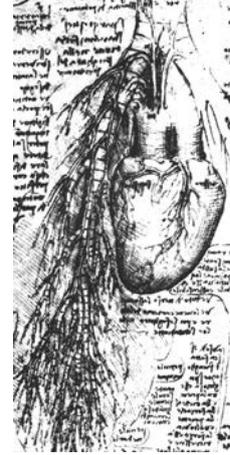




Le squelette du thorax



La cage thorassique



Le coeur et un poulmon



L'intestin et l'estomac



Le sexe masculin



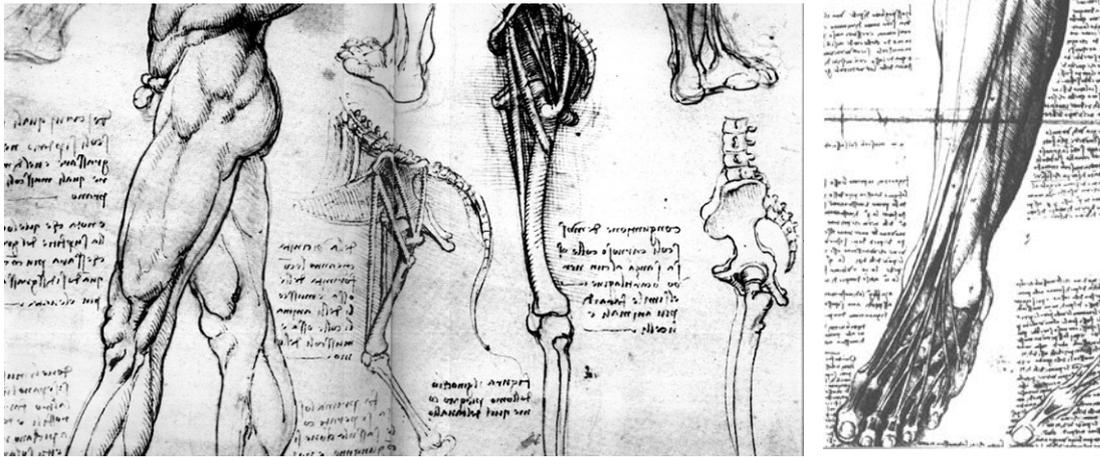
L'accouplement



Le sexe féminin et
des recherches sur
... les fleurs !

Le fœtus dans la matrice



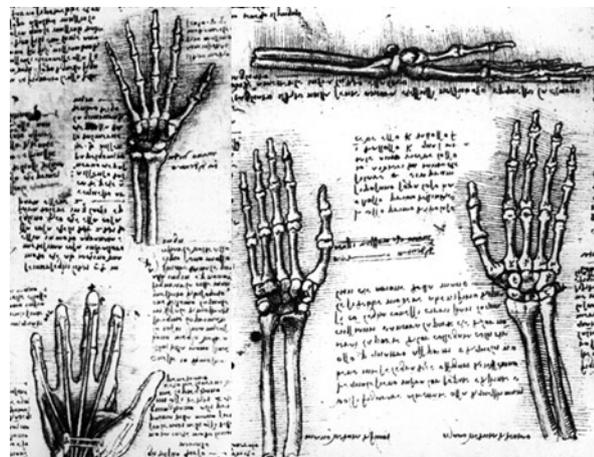


Les jambes et le coccis comme ancienne queue

Le pied



Les os de doigts de pieds



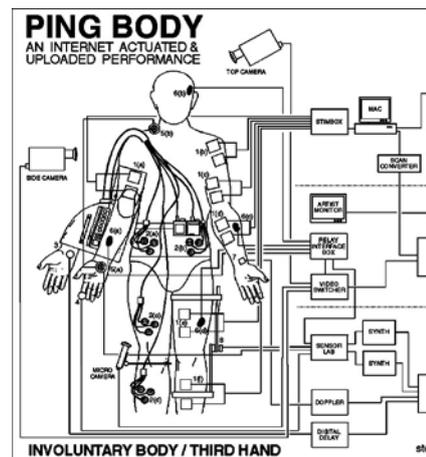
et de mains



Les bras



Les épaules et retour à la tête



<http://www.stelarc.va.com.au>
ou l'homme qui a perdu la tête...
lui transforme réellement son corps
en machine. --- --- --- Cyborg ?

La Renaissance italienne (1430 - 1453 - 1517) L'Architecture

Les conceptions architecturales de la Renaissance sont déterminées par les connaissances que l'époque se faisait de l'architecture gréco-romaine. Elles sont de l'ordre du collage : les fouilles de Rome, puis de l'Italie (plus tard de la Grèce) révéleront des fragments de bâtiments antiques. C'est de ces fragments que des architectes - historiens se feront une idée de ce qu'avait pu être une telle architecture. Des livres de reconstitution, d'études, d'analyse des proportions et ordres seront publiés dès 1435, ornés de dessins et de plans qui prétendent restituer la vérité des bâtiments antiques. C'est de ces plans que les architectes de la Renaissance partiront, bâtissant à la gréco-romaine églises et palais, places publiques et villas privées.

chperret@emaf.ch

Liée aux reprises de l'ordre gréco-romain, une conception de l'ordre, de la clarté et de la blancheur allait se développer. D'une part parce que c'est ainsi qu'à l'époque était perçu l'esprit antique ; ensuite parce que ces facteurs sont porteurs d'une spiritualité rationnelle qui éloignerait définitivement les italiens de la "barbarie gothique", des cathédrales qui ont tout d'une construction organique.

Vieille querelle : si on suppose corps et esprit séparés, alors le corps c'est l'organique, ce qui vit, croît, meurt, sans raison apparente ou avec ses raisons propres. Le corps échappe à l'esprit et à toute raison intellectuelle, le corps échappe à la géométrie. Par contre l'esprit est le rationnel, ce qui pense, réfléchit, de manière logique, avec une raison transparente et analysable. L'esprit est la raison intellectuelle et sa forme peut se résoudre géométriquement. Faut-il dès lors commencer par le corps, et lui soumettre l'esprit ? (construction organique de la cathédrale gothique) ou commencer par l'esprit, et lui soumettre le corps ? (construction géométrique des espaces Renaissance, voir aussi le dessin de De Vinci, L'Homme mesure de toute chose)

L'Italie de la Renaissance va choisir de soumettre le corps à l'esprit, l'organique au géométrique, le naturel au pensé, "le réel au rationnel" (Hegel, mais voir aussi Mondrian, Malevitch, Le Corbusier.) Ainsi tout commence par la clarté de la raison : elle produit un espace qui offre une clarté de la perception, une clarté du corps, et cette clarté élève le corps à la clarté spirituelle, la clarté de l'âme.

Clarté de la raison : géométrie simple (cercle, carré, rectangle d'or, triangles)
 proportion et mesure
 ordre et symétrie
 répétition ou alternance
 blancheur et grisaille
 gestion globale de la lumière, absence d'ombre

Clarté des sens : orientation et situation immédiate
 mesure immédiate de la taille de l'espace
 impossibilité de se perdre, de se cacher
 être dans un espace beigné d'une lumière constante

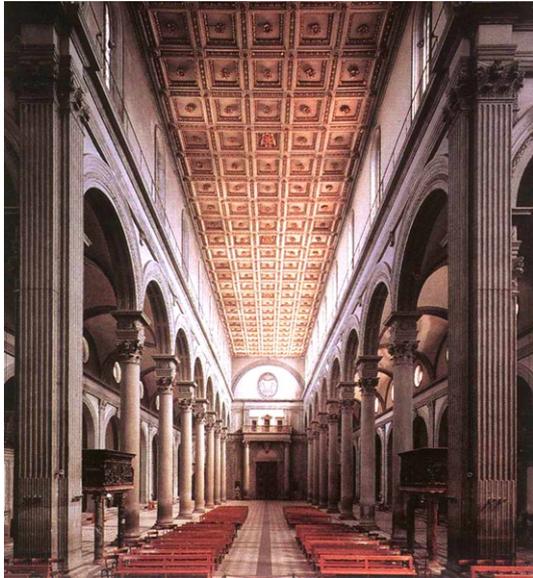
Clarté de l'âme : sérénité, spiritualité
 maîtrise du monde, du réel
 approche de Dieu

Les grands architectes Renaissance sont Brunelleschi (Florence 1377 - 1466), Alberti (Gênes 1404 - 1472 Rome), Palladio (Padoue 1508 - 1580 Vicence), et bien que plus tardifs (tranchant déjà avec le maniérisme), Bramante et Michel-Ange.

Les grandes oeuvres se trouvent à Florence, Rome, Venise, Mantoue, Milan et Gênes. Ci-après, vous en trouverez quelques-unes.

Sites internet : <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/index/index2.html#A>
 <http://www.greatbuildings.com/architects/>

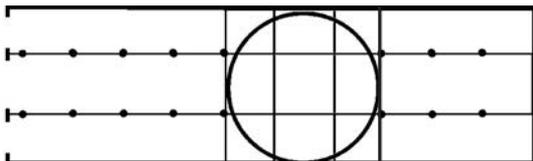
Brunelleschi, S.Lorenzo, Florence



Plafond plat rythmé de caissons romains, menant à une coupole qui éclaire par son ouverture sur le ciel le chœur et la nef.

Grandes fenêtres à verre transparent tout au long de la nef et murs blancs augmentent et propagent la luminosité

Nef séparée des colatéraux par une arcade de colonnes ioniennes, renforçant la légèreté de l'ensemble.

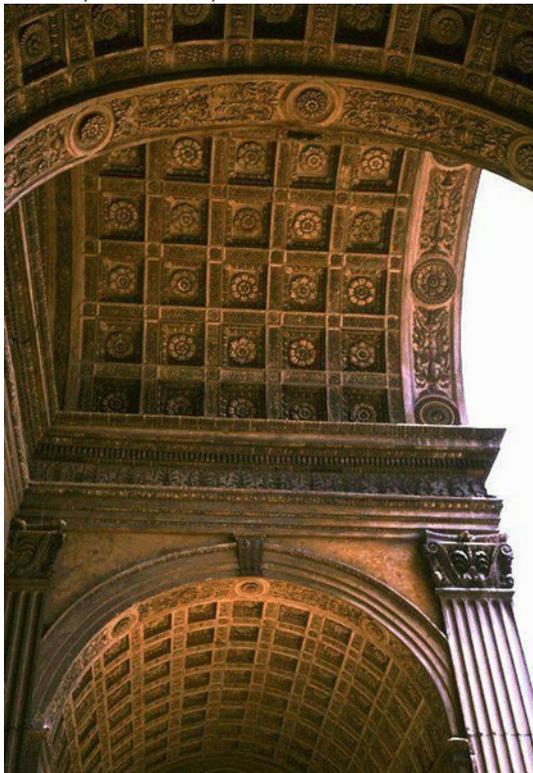


Plan type des églises Renaissance

Alberti, S.Andrea, Mantoue



Alberti, S.Andrea, Mantoue



Portique de façade à l'antique, avec fronton et voûte à caisson, ordre monumental corinthien propre à la taille et à la majestuosité du bâtiment

Palladio, Villa Capra, Campagne romaine

chperret@emaf.ch



Type même de la villa Renaissance à la gréco-romaine : entrée en fronton ionnien, ouvrant deux ailes symétriques.

Au centre du côté des ailes, deux logias permettent de créer un plan général en croix

(A noter que la Maison Blanche de Washington fut construite sur ce modèle, à la fin du XIXe siècle.)

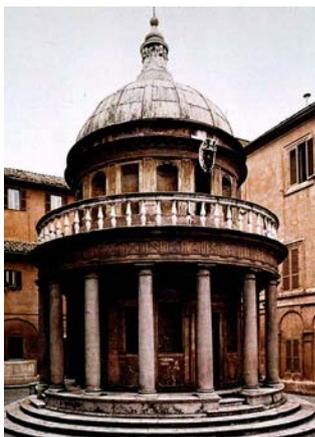
Palladio, S.Gorgio majeure, Venise



Plus tardive, S.Gorgio multiplie déjà les détails et corniches, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du bâtiment (effet maniériste)

Toutefois tant le plan de la façade, de la coupole et des voûtes à colonnes corinthiennes que la blancheur lumineuse sont Renaissance.

Bramante, Tempietto, Rome



Inspiré des peintures de Raphaël, ce petit temple dorien est un pur caprice architectural : c'est un temple à l'amour, élément de décoration urbaine, propre à marquer le centre d'une place, à l'orienter, à organiser son espace.

Raphaël, le mariage de la vierge (détail)

La Renaissance du Nord (1450 - 1550) En opposition à la Renaissance italienne

A peine plus tardive qu'en Italie, la Renaissance du Nord (1450 – 1517) est également très différente de la Renaissance italienne. Face à la maîtrise par le calcul, les règles et une connaissance « froide », mentale, tels que le Sud les adopte, le Nord, affirme la primauté de la vision, de la perception, des sens et de l'émotion. La quasi absence de référence à la culture antique permet au Nord de développer une imagerie de la vie quotidienne et de l'humanité ordinaire. Plus proche de la société que des mythes, des gens que des héros, la Renaissance du Nord est plus humaine, plus incarnée, plus « chaude » que l'italienne.

chperret@emaf.ch

Ce sont très probablement les précédents historiques qui ont formé cette culture qui sont cause de cette différence d'avec l'Italie : la Renaissance du Nord a pour précurseur les peintres Van Eyck et Campin (1400), eux-mêmes issus du courant du gothique international qui remonta du Sud au Nord entre 1300 et 1400. Or, ce style avait été porté par le siennois Duccio pour qui dépeindre l'entier du monde visible, sans simplification, analyse ou calcul était la chose la plus importante. A l'opposé, la Renaissance italienne, dirigée par Florence, s'était choisie Giotto comme précurseur ; Giotto qui privilégiait la pensée, l'analyse synthétique, la simplification du visible pour le beau calcul de l'espace..

D'autre part, l'économie et la politique expliquent le choix différent du Nord : celui-ci, rendu puissant par l'ouverture des ports de l'Atlantique et de la Mer du Nord, tente d'échapper au pouvoir de l'Italie, et particulièrement de l'Eglise qui représente ce pouvoir. Parallèlement, une partie des Flandres est occupée par l'Espagne, directement dépendante de l'Eglise de Rome. Ouvrir une Renaissance différente de celle de l'Italie et de l'Eglise papale est dès lors aussi un acte politique. Ainsi, les images du Nord seront parfois critiques face à celles du Sud, faisant intervenir l'actualité (les massacres de paysans par les soldats espagnols), ou des effets rhétoriques dans l'image, tels que la synecdoque ou la métonymie.

L'Italie privilégie, afin de montrer sa puissance, les images de « grande forme », à savoir de grand format ou privilégiant l'allégorie (art de gonfler une chose, personne ou événement, en le traitant par une image supérieure – les Médicis accueillant Vénus nue sur un coquillage poussée par un vent favorable, pour dire les Médicis sont favorables aux arts -) et la métaphore (art de remplacer une chose, personne ou événement par une image plus forte – Le Lion de Médicis, pour Laurent de Médicis -). A l'inverse, le Nord, voulant affirmer son indépendance, va ainsi produire des images de contre-pouvoir, ou de « petite forme », usant de tableaux de petites dimensions, de la synecdoque (créer une image plus petite que la chose à dire et ainsi la diminuer – un minuscule Icare se noyant sous les yeux d'un laboureur dépeignant le grand sujet mythologique de la Chute d'Icare -) et de la métonymie (remplacer chose, personne ou événement par une image plus faible ou ridicule – par exemple la souris de Médicis -).



Italie, l'allégorie : Botticelli, La Naissance de Vénus, 1485, 172.5 x 278.5 cm



Nord, la synecdoque : Bruegel, La Chute d'Icare, 1565, 73.5 x 112 cm

Cette opposition économique et politique du Nord contre le Sud ne va faire que s'accroître. La crise éclatera en 1517, menant à l'indépendance des églises du Nord, qui font front contre l'Eglise papale de Rome, à la Réforme de Luthér, au protestantisme et aux guerres de religion (1520 – 1720). Précurseur des troubles à venir, tout un pan de la peinture de la Renaissance du Nord est travaillé par les émotions, l'angoisse et la crainte du futur. Issu dans la tradition des grotesques gothiques (gargouille, marges d'enluminures), un art fantastique, porté par Bosch, Bruegel et Grünewald, parvient à peindre les craintes invisibles d'une société. Comme à l'opposé de l'ultra – visible, manifesté par certains peintres de l'observation minutieuse, les peintres du fantastique, tournés vers l'invisible fantasmagorique, sont les plus proches de l'esprit gothique, encore vivace au Nord. Jusque vers 1500, en effet, la Renaissance du Nord cohabite avec un art gothique international tardif, voyant les derniers chantiers des cathédrales se poursuivre.



Campin, volet de droite du Retable de Mérode, Joseph charpentier, 1427, 64 x 27 cm.
Van Eyck, La Vierge au chancelier Rolin (et détail), 1435, 66 x 62 cm



La Renaissance du Nord s'appuie sur ces deux précurseurs, à mi-chemin entre gothique tardif et pré-Renaissance, ils explorent le monde visible, tentant d'en rendre les plus minuscules détails, et la banalité du quotidien : un charpentier au travail, une foule passant un pont.



Dürer, La Touffe, 1503, aquarelle, 41 x 32 cm

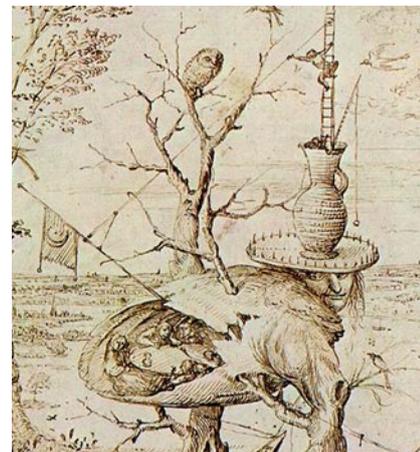


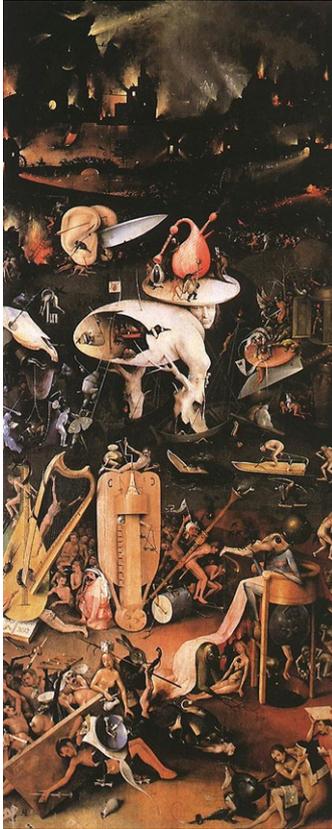
Massys, Le changeur et sa femme, 1514, 71 x 78 cm

Cette observation minutieuse du visible, jusqu'au microscopique ou aux distorsions optiques des miroirs se poursuit jusque après 1500, alors que parallèlement se développent les tendances fantastiques, liées aux craintes politiques de l'époque, aux conflits militaires et aux grotesques du gothique tardif.



Une gargouille gothique et un dessin de Bosch, env. 1500

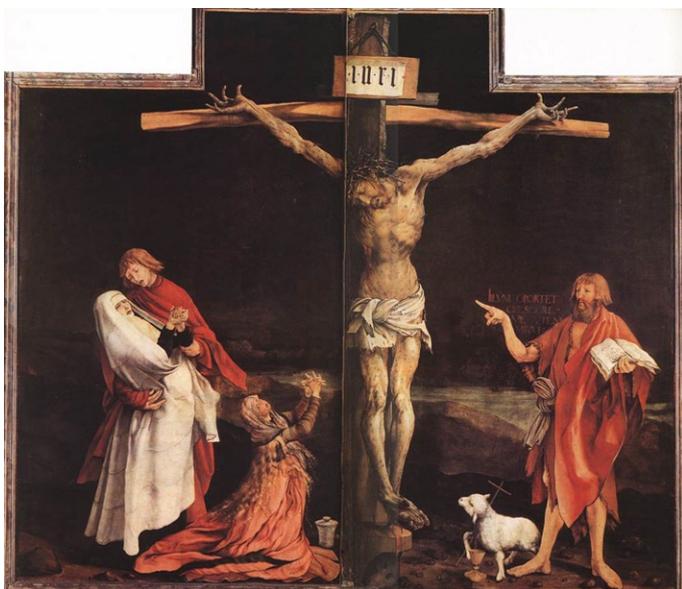




Bosch, volet de droite du Jardin des délices, L'Enfer (et détail), env. 1500, 220 x 97 cm

Grünewald, retable d'Isenheim, Colmar, 1515.

Etat fermé, La Crucifixion.
Etat ouvert, volet d'extrême gauche, La Tentation de Saint Antoine



Michel - Ange (Arezzo 1475 - 1564 Rome) ou la fin de la Renaissance et le début du Maniérisme

Sculpteur, peintre, architecte et poète.

chperret@emaf.ch

- 1490 Formation à Florence, académie Médicis. Copie les sculptures hellénistiques.
- 1501 David (Florence) 25 ans, sa renommée atteint le pape Jules II à Rome
- 1508 Commande pour le plafond de la Sixtine (Vatican - Rome)
- 1508 - 1512 : Plafond de la Sixtine.
- 1520 Sculpture : De la Pieta au premier Esclave, vers le Maniérisme (Rome).
- 1530 Tombeau des Médicis (Florence).
- 1535 Commande pour le mur du chœur de la Sixtine.
- 1535 - 1536 : Mur de la Sixtine, poèmes.
- 1536 Esclaves « inachevés », poèmes.
- 1557 Basilique St Pierre du Vatican, coupole.

Quelques fragments de ses poèmes

Relatifs à l'Ecorché peint sur le Jugement dernier de la Sixtine

Je vis pour le péché, je vis en me mourant,
Ma vie n'est plus à moi, c'est celle du péché :
Mon bien me vient du Ciel et mon mal de moi-même

De mon Seigneur ainsi voudrais-je revêtir
La vivante enveloppe de la mienne morte
Pour que, tel le serpent dépouillé sur le roc,
Je puisse, fût-ce par la mort, changer d'état.

Dès lors, je sais combien la trompeuse passion
Qui m'a fait prendre l'Art pour idole et monarque
Était lourde d'erreur et combien les désirs
De tout homme conspirent à son propre mal.

Peindre et sculpter n'ont plus le pouvoir d'apaiser
Mon âme, orientée vers ce divin amour

Relatifs à ses sculptures des Esclaves.

L'homme est un papillon enfermé dans sa chrysalide
Qu'il doit briser et rejeter pour monter, ailes ouvertes
Vers le ciel des Idées pures.

Je vis ici claquemuré comme la moelle
Dans son écorce, pauvre et seul,
Tel un esprit emprisonné dans une ampoule

Ici il m'a lié, là il m'a délié;
J'ai pleuré sur mon sort et douleur infinie,
Je l'ai vu s'éloigner de ce marbre, celui
Qui m'a pris à moi-même et puis m'a rejeté

Dormir m'est cher et plus encore être de pierre
Aussi longtemps que l'injure et la honte durent.
Ce m'est un grand bonheur de ne rien voir ni rien sentir;
Ne va point m'éveiller, de grâce parle bas.

Traduction de Pierre Leyris, NRF poche / poésie, Paris 1983.

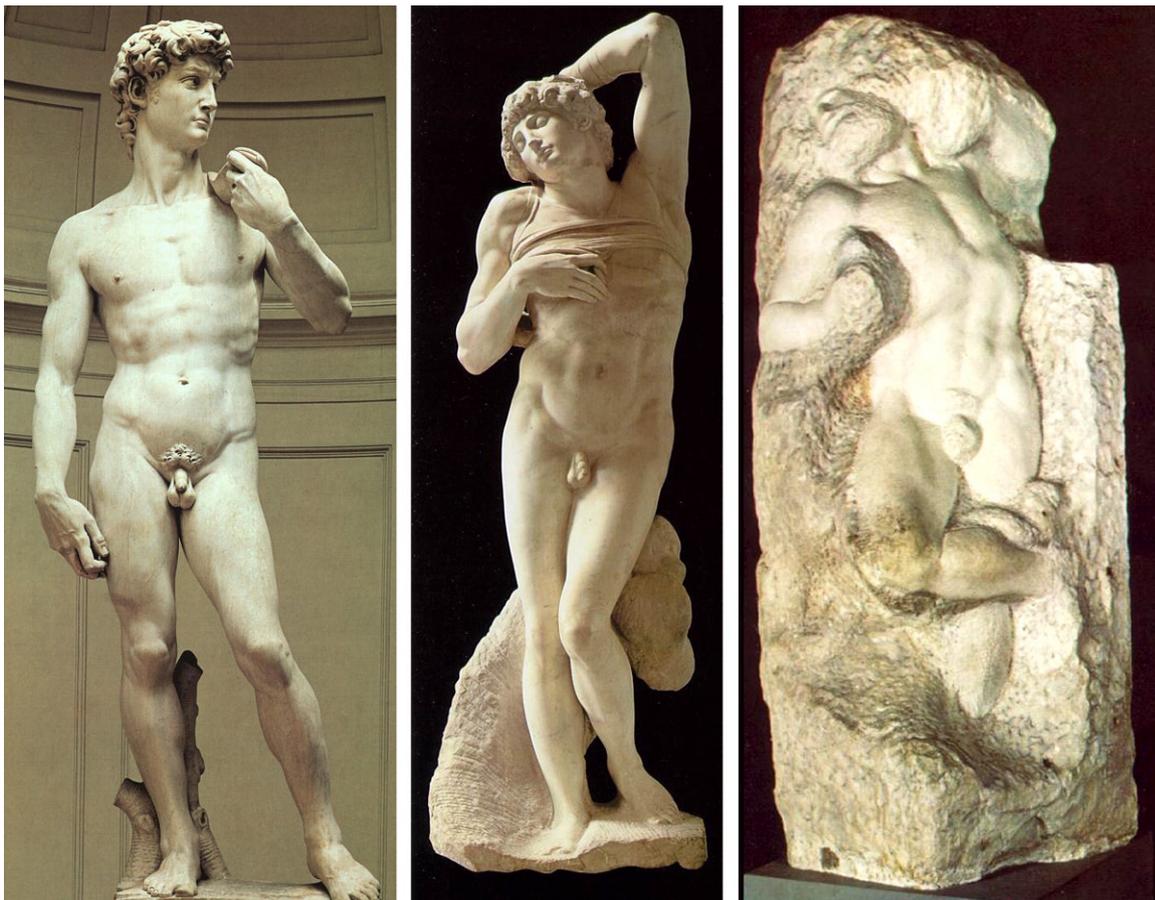
Oeuvres de Michel-Ange, de la fin de la Renaissance vers les prémises du maniérisme

chperret@emaf.ch



Dessins, les corps se tordent et s'allongent, la perception au-delà de la perception...

Ce m'est un grand bonheur de ne rien voir ni rien sentir;
Ne va point m'éveiller, de grâce parle bas.



Sculptures : de la forme maîtrisée classique à l'abandon de la maîtrise informelle...

L'homme est un papillon enfermé dans sa chrysalide
Qu'il doit briser et rejeter pour monter, ailes ouvertes
Vers le ciel des Idées pures.

Peintures : du tour de force technique du plafond de la Sixtine - La Création du monde au détour d'une âme brisée et abandonnée au mur de la Sixtine - Le jugement dernier

chperret@emaf.ch



Dès lors, je sais combien la trompeuse passion
Qui m'a fait prendre l'Art pour idole et monarque
Était lourde d'erreur et combien les désirs
De tout homme conspirent à son propre mal.

Je vis pour le péché, je vis en me mourant,
Ma vie n'est plus à moi, c'est celle du péché :
Mon bien me vient du Ciel et mon mal de moi-même

De mon Seigneur ainsi voudrais-je revêtir
La vivante enveloppe de la mienne morte
Pour que, tel le serpent dépouillé sur le roc,

Je puisse, fût-ce par la mort, changer d'état.

Peindre et sculpter n'ont plus le pouvoir d'apaiser
Mon âme, orientée vers ce divin amour

Ou : le doute... manière - isme

Le Maniérisme (1510 - 1600)

La Crise de l'image, des représentations et valeurs renaissance

Apparaissant avec le plafond de la Chapelle Sixtine (Vatican), peint par Michel - Ange en 1510, le Maniérisme est le dernier moment de la Renaissance : il en est comme la chute. Les guerres de religion, et l'engagement de l'église catholique dans la Contre - réforme, décidée lors du Concile de Trente (1545 - 1563) marquent le passage du Maniérisme au Baroque. Le Maniérisme est une crise : sont remises en question les valeurs fondamentales de la Renaissance : l'humanisme, les connaissances rationnelles, scientifiques et techniques, la maîtrise absolue du monde par l'homme, jusqu'à la certitude d'atteindre Dieu par les moyens de la connaissance. Cette crise (également sensible au Nord - cf : la gravure *Mélancolia* de Dürer -) est due à plusieurs facteurs :

chperret@emaf.ch

Le cumul des savoirs

L'Humanisme renaissant a accumulé les savoirs : le monde est une immense bibliothèque qui le renferme en de multiples ouvrages (astronomie, physique, chimie, botanique, zoologie, anatomie, médecine, minéralogie, mathématique, algèbre, géométrie, philosophie, théologie, histoire). Or cette bibliothèque de savoirs, d'informations, excède l'homme : personne ne peut plus tout savoir, mieux : personne ne sait plus même comment accéder à un savoir voulu, perdu quelque part dans un des multiples ouvrages de la bibliothèque. Le XVIe siècle est le premier siècle de la surinformation, et comme à la fin du XXe siècle, cette surinformation provoque la désinformation : la perte des repères, la perte du sens, la perte et le cloisonnement des connaissances.

Lire la nouvelle de Borges, *La Bibliothèque de Babel*, écrite en 1941, en annexe : il anticipait le monde de la fin du XXe siècle, avec ses gigantesques bibliothèques de savoirs, ses banques de données et son réseau Internet, où la plupart du temps, l'on n'y trouve rien, parce que l'on peut tout y trouver.

La représentation d'un monde qui a accumulé et ranger trop de savoirs ne peut-être que débordante, éclatée, chaque savoir bousculant sans rapport un autre savoir, et, paradoxalement, cloisonnée, chaque savoir précis, réellement maîtrisé, ne devenant qu'un élément d'un savoir général, non - maîtrisable. A nouveau la fin du XXe siècle est l'exemple de cette situation répétée : nous regorgeons de techniciens spécialistes en tout (informatique - système ou informatique - réseau, médecin - cardiologue ou médecin - artérologue, physicien nucléaire ou physicien des quanta, micro - économiste ou macro - économiste, spécialiste de a et spécialiste de a', j'arrête la chaîne ici, pour la mettre en rapport aux informations journalistiques et télévisées : articles ou flashes se précipitent les uns sur les autres sans suite ni logique, se contaminent et s'annulent, certains apparaissant comme encadrés, primordiaux (and Now a CNN Special report). L'information déborde sur la fiction, le téléfilm la suivant, ou la fiction, devenant reality show, sur l'information. Ne reste qu'un feu d'artifice d'images et de sons, brillant, éclatant, extatique (provoquant une sorte d'extase boulimique de consommation d'image et de son, une ivresse), puissamment évocateur de la confusion ambiante : c'est le maniérisme.

Dieu mis en doute

De l'Antiquité à la Renaissance, chaque société occidentale a vécu dans un certain cloisonnement qui l'amenait à croire que son système de représentation du monde était unique et le seul valable. Or, toutes les sociétés ont ancré l'explication du monde sur des origines divines. Qu'il y ait eu de multiples dieux ou un seul, il(s) avai(en)t créé le monde et l'expliquai(en)t, en était la (les) seule(s) explication(s). La Renaissance, fondant la rationalité scientifique, tend, pour la première fois, à trouver une autre explication que divine à l'origine du monde, une explication fondée sur les sciences, c'est-à-dire sur le raisonnement logique de l'homme. Deux croyances vont commencer à s'opposer : la divine - révélée par un au-delà de l'homme et la scientifique - construction logique humaine. Que les XIXe et XXe siècle aient choisi la seconde tend à nous faire oublier qu'elle est tout autant une croyance que la première. Comme au XVIe siècle, nous l'avons mise en doute, et plus, nous l'avons tuée : ainsi vers 1870, Nietzsche pouvait-il écrire que «Dieu est mort». En 1500, une telle certitude n'est pas si établie, et Dieu apparaît soudain comme une inconnue, un inaccessible angoissant, du méconnaissable dans un océan de connaissances. On assiste à une crise de la spiritualité, crise qui exacerbe des tendances réactionnaires (Le moine Savonarolle fait brûler des livres à Florence, puis sera lui-même brûlé).

Un Dieu devenu inconnaissable ne saurait plus être atteint par la connaissance : d'autres voies vont s'ouvrir, multiples, contradictoires. En Italie et en Espagne, on cherchera Dieu dans l'illogisme, dans l'irrationnel et dans tous les phénomènes échappant aux explications scientifiques : un culte de la déraison et de l'extase, allant jusqu'à une ivresse divine ou à l'orgasme provoqué par l'amour divin, en découle : ce sera le maniérisme catholique.

En Allemagne, en Angleterre, aux Pays-Bas et à Genève, certains prêtres ou moines prêcheront à l'inverse la doctrine de la prédestination : Dieu est inconnaissable et le restera, par contre, il connaît tout de nous et à déjà décidé ce que nous sommes et ce que nous deviendrons. Jamais nous ne pourrions communiquer avec lui afin de savoir, tout est décidé sans nous : prière et demande de pardon (confession) sont inutiles. Prêchée par Calvin et Luther, cette doctrine leur vaudra l'excommunication. C'est ainsi que va naître l'Eglise protestante, suite à la Réforme (1517) et contre qui l'Eglise catholique va entrer en guerre (guerres de religions 1520 - 1700). Une telle représentation fataliste du monde poussera les protestants à une représentation sévère, retenue, modeste, voire même à l'interdiction de la représentation : ce sera le maniérisme protestant.

Protestant ou catholique demeure toutefois unis face à un doute commun : celui provoqué par l'ouverture, devenue mondiale, aux autres cultures et aux autres systèmes religieux : Les Grandes découvertes font prendre conscience à l'homme blanc qu'il n'est pas le seul homme au monde. Dieu est-il blanc ? alors qu'il y a des «noirs», des «rouges», des «jaunes». Dieu est-il Dieu ? alors qu'il y a Bouddha, Allah, les dieux aztèques, mayas, les dieux animistes africains ? Les chrétiens sont-ils alors le seul «Peuple élu de Dieu» ? La solution, provisoire, fut vite trouvée : les non-blancs, les non-chrétiens, furent considérés comme «sauvages», hors de l'humanité : ils n'étaient pas des hommes, presque des animaux, une sous-race. Le racisme occidental venait de naître, et avec, la possibilité d'utiliser ces non-hommes comme esclave : la traite commença, d'Afrique, d'Amérique du Sud et d'Asie vers l'Europe et les champs de coton de l'Amérique du Nord... l'esclavage fut aboli en 1789, quand au racisme et à l'exploitation...

L'Europe sans dessus - dessous

Le colonialisme né des Grandes découvertes et de l'exploitation des sols et des gens extra-européens ne profite pas à tous : ce sont les propriétaires (Etats, royaumes, Eglise ou grands trusts), les marchands et les compagnies de transports qui s'enrichissent. A l'inverse paysans et artisans européens s'appauvrissent, victime de la concurrence des marchés coloniaux. Cette première globalisation des échanges a les mêmes conséquences que la globalisation actuelle : exploitation massive du «tiers-monde» et crise des petits emplois dans les «pays développés». S'en suivirent des révoltes paysannes, des troubles civils, de la famine et des épidémies de peste (1510 - 1600), qui décimèrent la moitié de la population européenne.

Parallèlement, les guerres de religion, mêlées à des guerres d'intérêt économique (maîtrise du passage des Alpes, des ports Européens, conquête des régions industrielles), mettent l'Europe à feu et à sang (Marignan 1515, guerre des Pays-Bas contre l'Espagne 1500 - 1650, guerre France - Espagne - Angleterre, etc.)

L'Europe ne retrouvera un certain équilibre qu'après 1600, non parce que les conflits furent réglés, ils ne l'ont jamais été, voire par exemple l'Irlande), mais parce que les positions se sont enlisées : sont catholiques, l'Italie, l'Espagne, la France, les Pays-Bas espagnols (Flandres), l'Irlande, certaines principautés allemandes et cantons suisses ; sont protestants les Pays-Bas, l'Angleterre, certaines principautés allemandes et cantons suisses. Les Etats prennent leur forme actuelle (la Grande-Bretagne perd la Bretagne française et l'Aquitaine, mais conserve Gibraltar), la France s'étend jusqu'au Rhin, l'Espagne occupe sa péninsule, à l'exception du Portugal, mais aussi la Sicile et tout le Sud de l'Italie depuis Naples, L'Italie et l'Allemagne sont un conglomerat de principautés éclatées (la réunification n'aura lieu qu'en 1870). La question de l'écart entre pauvres (campagnes) et riches (capitales) est figée, partout en Europe, par la centralisation : tous les pouvoirs quittent campagnes et petites villes pour se concentrer dans les capitales. Désarmés, paysans et artisans ne pourront rien contre des pouvoirs surpuissants établis à Naples, Rome, Venise, Milan, Madrid, Lisbonne, Paris, Anvers, Amsterdam, Hambourg, Cologne, Francfort ou Londres. Parallèlement, les activités intellectuelles, culturelles et artistiques vont se concentrer dans ces villes, les campagnes devenant un désert. Dernier parallélisme avec notre siècle : où se trouvent les centres de décision, d'information, où se trouvent les médias, la culture et les arts ?

Le maniérisme catholique

L'extase est la grande préoccupation des maniéristes catholiques. Deux grands religieux espagnols posent cette recherche : Sainte Thérèse d'Avila (1515 - 1582, fondatrice de l'ordre des Carmélites. Le Château intérieur, son principal ouvrage, est un traité de prières mystiques montrant comment Dieu s'atteint par une exaltation entière de l'âme et du corps, exaltation proche de la transe ou de l'orgasme) et Ignace de Loyola (1491 - 1556, fondateur de l'ordre des Jésuites. Ses Exercices spirituels sont une pratique de l'ascèse du corps, privé de sommeil ou de nourriture, qui porte l'âme au délire divin). C'est ainsi qu'à l'esprit rationnel de la Renaissance, les maniéristes vont opposer la passion des corps, les émotions extatiques, des manières d'être proches de la transe, du délire ou de l'orgasme (de manière découle maniera, italien de maniérisme.)

L'extase des corps est pour eux le seul moyen de tendre vers Dieu. Cette extase est l'envol, à travers celui des corps, des âmes vers Dieu, ravissement de ces corps et âmes par et vers Dieu (extases mystiques, bibliques), parfois rapt, ou même viol (extases mythiques, gréco-romaines), tel que l'exprime le double sens des mots «ravis» et «ravisement»:

ravis : 1. Emmener, emporter de force (rapt), prendre par violence, ruse ou surprise (viol).
2. Transporter au ciel (être ravi en extase), porter à l'état de bonheur extrême (jouissance).

ravisement : 1. Enlever de force, action de ravis (Sémélé ravie par Jupiter)
2. Le fait d'être ravi, transporté au ciel (le Ravissement de St Paul).
état d'une âme en extase.
3. Emotion éprouvée par une personne transportée de joie dans une sorte d'extase.

Cette extase est donc autant spirituelle qu'érotique : l'Ange divin se confond avec l'Eros sensuel [Le Corrège, Le Bernin], la douceur avec la cruauté, le religieux avec le sexuel, l'humanité avec la divinité, le masculin avec le féminin. C'est le règne des ambiguïtés (déjà présentes chez Léonard de Vinci ou Michel-Ange).

Certains pensent que notre XXe siècle finissant revit une telle crise (androgynie mi-ange mi-démon de Michael Jackson, cinéma pervers de Peter Greenaway, l'amour comme jeu sexuel public chez l'artiste post-pop Jeff Koons, spiritualité cyber - sexuelle des corps de la vidéaste Pipilotti Rist, trance party techno, etc.)

Du point de vue des images (et donc de la peinture) le maniérisme catholique est caractérisé par : L'érotisation des corps, marqués par un amour divin qui se fait chair, passant de simples gestes de tendresse à l'évocation non-retenue de l'orgasme.

Une crise du système de la perspective : par la mise en place de

- Contre - plongées saisissantes.
- Effets de raccourcis exagérés.
- Forts effets de clair / obscur.
- L'impression que l'image sort du cadre pour aller vers le spectateur (diable à ressort sortant de la boîte, ceci inversement à la Renaissance qui conçoit l'image comme fenêtre ouverte sur le monde).
- Trompes - l'oeil qui embarquent, ravissent le spectateur = «trompe l'âme».
- Effets de chocs sur les profondeurs de champ

Une crise de la composition, par l'éclatement des trames ordonnant l'image Renaissance, parfois hors du cadre du tableau (qui déborde sur l'architecture). Par des effets de confusion, un chaos dans les directions des images, qui peuvent se retrouver sans dessus - dessous, faisant perdre au regardeur ses repères. Parallèlement, chaque image multiplie son encadrement, quitte à le faire éclater : on a ainsi une succession de cadres, contenant des cadres, contenant des cadres, contenant... rien, non, tout de même, une image.

Une crise du dessin, comme ligne géométrique de construction, par la répétition de lignes sinueuses, allongées et disproportionnées (serpentine), ou par le masquage du dessin par divers effets de nuages, nuées, brouillards.

chperret@emaf.ch

Une crise de la couleur, comme opposition équilibrée de fondamentales, par le virage des teintes vers des tertiaires ou des couleurs dégradées : rouge --> rose, bleu --> lavande, vert --> jaune acide, jaune --> crème, etc. ce qui provoque des disharmonies dans le jeu des complémentaires.

Une crise de la figuration humaine. Les personnages divins s'érotisent, les gestes deviennent lascifs, les visages expriment une béatitude ambiguë. De nombreux corps se font androgynes, flottent entre virilité et féminité, avec un air enfantin, suspendus entre terre et ciel, de manière espiègle. Les proportions des corps (bras, jambes, et surtout des zones érogènes des corps : cous, hanches, lèvres, nez, doigts) s'allongent de manière excessive (1 corps ne vaut plus comme à la Renaissance 7 à 8 têtes, mais 10 à 12 têtes)

Et enfin l'élévation du regard à la verticale, par une analogie simple : l'élévation du regard du spectateur est une élévation physique, corporelle, conduisant à l'élévation spirituelle, de son âme vers Dieu. Ce jusqu'à déporter la peinture : des murs, elle passe au plafond ou sur les voûtes.

Les grands maniéristes catholiques sont :

Le Corrège (1489 - 1534)

Pontormo (1494 - 1557).

Le Parmesan (1503 - 1540)

Giorgione (1477 - 15 ?)

Cranach (1472 - 1553), catholique du Nord devenu protestant

L'Ecole de Fontainebleau (1530 - 90) due à François 1er qui généralise le déplacement estival de la cour de France dans les résidences de chasse (château de Fontainebleau, châteaux de la Loire), ouvrant la royauté à la chasse et aux plaisirs de la consommation des dames de la cour, qui n'hésitent pas à servir de modèles dénudés pour la peinture, posant dans leur boudoir, en pleine activité intime.

L'espagnol Greco et les italiens Titien, Véronèse, Bernin et Caravage sont les derniers maniéristes : leur art effectuera un retour à un certain ordre : le Baroque (1600 - 1700).

Le Maniérisme protestant

A l'extase de la fusion du corps charnel avec l'âme divine, les protestants opposent la prédestination divine et l'impossibilité pour le corps de chair de rejoindre ou connaître Dieu : il ne reste plus qu'à se mortifier, qu'à regretter d'avoir un corps, et qu'à attendre la mort pour enfin, libéré de l'enveloppe charnelle, rejoindre Dieu. Le corps est perçu par les protestants comme une prison, donné à l'homme pour qu'il en souffre et expie ainsi le péché originel. L'homme doit ainsi subir ce corps et le traiter avec la plus grande retenue possible : pas de plaisir charnel, pas de jouissance, pas d'excès. Gourmandise, luxe, plaisir sexuel, plaisir des sens sont exclus. Or certains arts exaltent les plaisirs sensuels : en particulier la cuisine, la musique, la danse, le théâtre la sculpture et la peinture.

Calvin (Genève 1509 - 1564) et Zwingli (Zürich 1484 - 1531) interdiront purement et simplement les arts. Leur doctrine, l'iconoclasme, se base sur le 4e commandement donné à Moïse : «Tu ne feras pour toi ni sculpture ni toute image de ce qui est dans les Cieux en haut (des dieux), sur la Terre en bas (des choses réelles) et dans les Eaux sous terre (des enfers)». Leur iconoclasme ira loin : les protestants suisses détruiront des milliers de peintures et sculptures médiévales ou renaissance (voici pourquoi, hormis Fribourg et le Valais, la Suisse romande est un désert culturel).

Luther (Wittenberg 1483 - 1546) marquera de sa doctrine l'Allemagne et les Pays-Bas. Il est plus ouvert face aux arts : ceux-ci peuvent exister, mais s'ils manifestent la mortification du corps, de la chair et de la matière du monde. La peinture, les images, doivent montrer la vanité charnelle, la

vanité de tout désir, de tout espoir, de toute possession ou richesse, selon les paroles de l'Ecclésiaste : «1. Paroles de l'Ecclésiaste, fils de David, roi de Jérusalem. Vanité des vanités, dit l'Ecclésiaste, vanité des vanités, tout est vanité. Quel avantage revient-il à l'homme de toute la peine qu'il se donne sous le soleil ? 3. Car tout est vanité. Tout va dans un même lieu ; tout a été fait de la poussière, et tout retourne à la poussière.» C'est ainsi qu'un art triste, morne, poussiéreux, brun - terre, sans richesse ni exaltation, sévère et mesuré va naître : portraits d'hommes et de femmes au travail, lisant ou comptant leur argent, natures mortes dominées par la présence de crâne ou de sablier (vanité), sujets moralisants.

Du point de vue des images (et donc de la peinture) le maniérisme protestant est caractérisé par : La sobriété des corps, portraits montrés de profil ou de face, sévères, posant ou travaillant. Le corps saint, celui de Jésus, est le plus souvent montré mort. La figuration est objective, voire ultra - objective : froide, distante, vériste.

Une perspective sévère, ramenée au plan : strictement linéaire centrale, la perspective se referme vite sur un fond, donnant au tableau plus la valeur d'une boîte que d'une fenêtre : c'est le tableau comme tombeau. Certains effets d'optiques (miroirs convexes, anamorphoses), rappellent l'irréalité fondamentale du monde sensible. Il n'est point besoin de trompe-l'œil : le monde visible est déjà un trompe-l'œil.

Une composition minimale, respectant le cadre, ne provoquant aucun heurt ou trouble, privilégiant la ligne horizontale et verticale.

Un dessin sec, strictement linéaire, tendant à aplatir les figures et à amoindrir la volumétrie feinte.

Des couleurs moyennes, ou «médiocres» : calme gamme de bruns dérivant vers les rouges et les verts, sans contraste de valeur.

Une crise de la figuration humaine. Rappelons ici que les calvinistes interdirent l'art et détruisirent ou mutilèrent de nombreuses peintures et sculptures. Un passage à Lausanne, Genève ou Romainmôtier est éloquent : de nombreuses sculptures sont sans tête, de nombreuses peintures ont été déchirées ou grattées)

L'horizontalité et de petit format. La peinture doit rester modeste, sa taille n'excédera que rarement le mètre. L'horizontale est privilégiée, rappelant l'appartenance de l'art aux valeurs matérielles, terrestres. Toute peinture est comme un moment de méditation, un «memento mori» - «souviens-toi que tu dois mourir»-.

Les grands maniéristes protestants sont :

Baldung (1484 - 1545)

Holbein (1497 - 1543), chassé de Bâle par Zwingli, il s'exila à Londres

Bruegel (1525 - 1569)

La Naissance d'une conscience politique

L'art et l'image ont toujours été liés au politique (les icônes à la puissance de l'Empereur et de l'Eglise orthodoxe, Giotto à la montée de s franciscains, la Renaissance florentine à celle des Médicis, etc.). Le Maniérisme voit se faire un pas de plus : pour la première fois les artistes vont être entraînés non seulement sur le terrain de la propagande politique, mais surtout sur celui du conflit politique : un catholique peindra pour le catholicisme, mais aussi contre le protestantisme, et inversement. Ce n'est plus Botticelli ou Raphaël peignant pour les Médicis ou le Pape, c'est Holbein peignant contre le catholicisme, ce sont les frasques de Fontainebleau qui se font contre le protestantisme. Ainsi va commencer une guerre des images, qui va prendre ses positions tranchées lors du Concile catholique de Trente (1545 - 1563), qui va fixer une «politique des images». Cette politique catholique des images marque le début de la période Baroque et la fin de la crise, ou de l'état de trouble, maniériste : des objectifs clairs, utilisant des moyens établis, réaffirmeront un art de la certitude.

Mais outre la propagande et le conflit politique dirigé, certains artistes vont faire naître en eux une conscience personnelle, autonome et critique des crises politiques. Le meilleur exemple en est Bruegel : par sa peinture, ce flamand protestant dénonce l'invasion des Flandres par l'Espagne catholique. Mais il fait cette dénonciation en se plaçant du côté du peuple, des petites gens, des paysans, ouvriers et enfants, des villages et traditions populaires : de ce fait, il dénonce aussi la centralisation dans les capitales et restaure le rôle des campagnes. De nombreuses fois, Bruegel cite dans ces tableaux des références à la culture Renaissance, gréco-romaine et biblique (à la grande culture), mais ces citations sont minuscules et englouties dans un monde de récits locaux, de proverbes régionaux, de dictons paysans (de la «petite culture») : c'est évidemment un moyen de faire prendre en compte l'importance du petit, du local, du particulier, dans un monde devenu trop grand, global, et agité de conflits généraux.

Ce procédé où le grand devient petit est une figure de style nommée «métonymie». Il s'oppose au procédé où le grand devient très grand, qui est la «métaphore». Ainsi La Chute d'Icare de Bruegel ne nous montre pas un Icare musclé tombant lamentablement dans la mer sous un soleil éclatant : elle nous montre un laboureur (rappelant que l'homme est né pour être au sol et non pour voler) et, au loin, en tout petit, un Icare déjà en train de se noyer. Si la métaphore est un procédé du pouvoir et de la propagande, la métonymie apparaît être un moyen de contre-pouvoir et de discussion critique.

La Culture européenne scindée en deux

Alors que du gothique à la Renaissance naît une opposition Sud - Nord, le Sud étant plus objectif, rationnel et calculé, le Nord plus subjectif, irrationnel et émotif, la période 1510 - 1600 va marquer une opposition plus profonde : celle entre Catholiques et Protestants. Que les Catholiques soient majoritairement au Sud et les Protestants majoritairement au Nord ne doit pas faire oublier qu'il y a des Catholiques au Nord (Fribourg est au nord de Genève, de même Bruxelles, Anvers ou Munich) et des Protestants du Sud (Val d'Aoste, Provence).

Cette opposition va marquer la culture européenne jusqu'à aujourd'hui. Ce qui est troublant c'est qu'elle se superpose presque à l'ancienne opposition Sud _ Nord, tout en en inversant les termes : ce sont les Catholiques (donc le «Sud») qui deviendront charnels, expansifs, fantasmatiques voire fantastique, et les Protestants (donc le «Nord») qui deviendront mortifiants, sévères, rigoureux voire rigoristes. La vieille opposition Sud - Nord reste toutefois présente : de deux catholiques de 1650, Caravage (Italie) est bien plus mental et conceptuel que Rubens (Flandres), qui se laisse aller aux sensations et émotions les plus extrêmes.

L'Europe est dès lors durablement coupée en deux :

| <u>Catholique</u> | <u>Protestant</u> |
|-------------------|-------------------|
| L'extase | La prédestination |
| L'orgasme | La mortification |
| Le charnel | La morale |
| L'excès | La retenue |
| La dépense | L'économie |
| | etc. |

Ce dernier point est d'importance : on peut montrer que le capitalisme dans sa forme actuelle naît lorsque les richesses ne sont pas dépensées, mais thésaurisées. Or, les protestants fuyant la dépense pour l'économie, conserveront chaque pièce gagnée : les bénéfices ne sont ni dilapidés, ni dépensés, ni réinvestis : ils s'accumulent. Cette «accumulation du capital» fera du monde Protestant le pôle riche de l'Europe, alors que les Catholiques, qui dépensent, ne s'enrichissent pas. Au moment venu, c'est une marée d'argent, patiemment accumulé, qui peut être investie dans de grands projets. Ainsi si Florence s'affaiblit dès 1500, Rome dès 1515, Venise dès 1530, Amsterdam sera dès 1650 la plus puissante ville d'Europe et Londres dès 1800

Il est en outre remarquable que des facteurs de gestion économique, telle la dépense de l'argent gagné et son accumulation, soient visibles dans les arts, passant dans «l'économie des images» : ainsi les arts catholiques seront-ils arts du faste et de la dépense et les arts protestants, arts de la sobriété et de la retenue : le festif charnel d'un côté, le travailleur intellectuel de l'autre.

Lire à ce propos, le livre - clef de Max Weber, L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme.

Maniérisme italien



Michel-Ange, détail du plafond de la chapelle Sixtine, 1512, Nu appeuré



Bronzino, Vénus, Cupidon et le Temps, 1535



Corrège, Le Rapt Ganymède, 1530



Pontormo, La Déposition, 1528



Parmesan, Autoportrait déformé dans un miroir convexe, 1524



Parmesan, La Madone au long cou, 1534

Maniérisme du Nord



Maître de Maître de Fontainebleau (France), Gabrielle d'Estree et sa soeur, 1595



Cranach (Allemagne), Vénus et Cupidon, 1530



Baldung-Grien (Allemagne), Les Trois âges, 1539, et déjà, la mortification protestante.

Un cas de rhétorique maniériste : l'anamorphose

Lorsqu'un langage s'est développé et a atteint sa forme pleine et parfaite, constituant un "monde" complet, autonome et fermé, il ne peut que se répéter ou jouer avec lui-même (voire de lui-même). Se développe alors un langage autour du langage (un méta-langage) qui tout en disant ou montrant les choses, joue avec la manière de dire et de montrer. Ce jeu, qui introduit des "manières", des figures de style, se nomme la rhétorique.

Il y a de la rhétorique écrite ou parlée : par exemple "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles" (pour un ciel nocturne et étoilé : oxymore), "Achille, lion rugissant" (pour Achille, à la manière d'un lion rugissant : métaphore), "Ce sont ces cieus si sereins" (pour le ciel beu : allitération), etc.

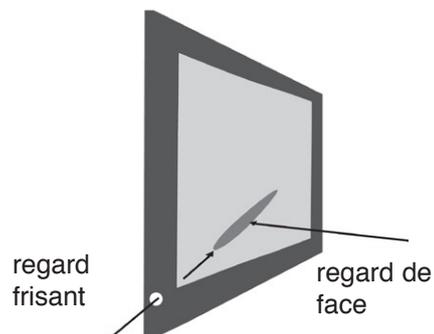
Il y a de la rhétorique visuelle, et celle-ci intervient une fois la forme Renaissance achevée : elle est un jeu avec la perfection, la plénitude, la complète autonomie et la fermeture des formes visuelles de la Renaissance. Nous avons vu l'ambiguïté ou le chiasme (croisement des formes - gauche, droite ou devant, derrière ou masculin, féminin) avec Michel-Ange. Il y a la perspective ouverte plus loin que l'infini chez Corrège, la ligne allongée de Parmesan, les couleurs vrillées de Pontormo, l'exacerbation des proportions et mouvements, la multiplication des cadres, la métaphore ou la métonymie (Bruegel), etc. Tout ceci sont des figures de style, ou de rhétorique, du langage visuel Renaissance.

Une des figures les plus remarquables développée à partir du maniérisme est l'anamorphose. Il s'agit d'une perspective inversée, dessinée de manière à ce qu'une forme visuelle ne soit pas reconnaissable quand elle est regardée de face, mais le devienne lorsqu'on la prend latéralement, de biais, selon un regard frisant. L'anamorphose la plus célèbre est celle peinte par Holbein, dans son tableau des Ambassadeurs, mais ce n'est de loin pas le seul exemple développé pendant le maniérisme : c'est dans l'Italie catholique que l'on en trouve le plus grand nombre. L'anamorphose est en effet présente dès que l'on peint une très grande surface en trompe-l'oeil. Ainsi une voûte peinte possède-t-elle de multiples anamorphoses permettant de redresser des figures qui, peintes normalement, seraient apparues courbes, suivant le volume sphérique de la voûte. A l'inverse, un plafond plat auquel on veut donner une impression de courbure demande aussi la création d'anamorphoses.

La difficulté de ce texte, un peu abstrait, va être rompue par l'exemple : il vous vaut mieux comprendre avec vos yeux qu'avec des mots. C'est celui de la forme oblongue faisant tache lorsqu'on regarde de face le tableau des Ambassadeurs.



Si cette tache est incompréhensible de face, faisant un énigme qui interroge le "regardeur", elle ne l'est plus du tout si elle est regardée depuis l'extrême gauche inférieure du tableau, selon un regard totalement frisant : on trouve par ailleurs prévu dans l'encadrement du tableau pour permettre ce regard.



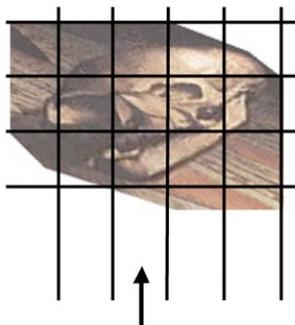
Ce qu'on voit alors, c'est l'énigmatique tache se transformer en crâne : la surprise est fulgurante ; elle est une figure de style, joue avec le langage visuel, et provoque une montée des émotions.



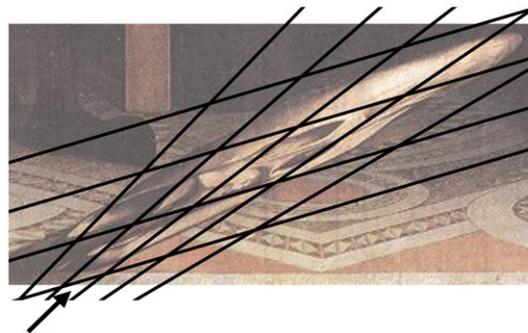
C'est évidemment pour Holbein un moyen indirect de montrer la vanité des richesses et savoirs de ces ambassadeurs. (Holbein est protestant...)



Techniquement, une anamorphose se réalise en dessinant correctement la forme, en la plaçant dans un quadrillage, puis en dessinant ce quadrillage en perspective inversée, et en y reportant la forme, qui devient méconnaissable vue de face.



Le quadrillage, faussé lorsqu'il est regardé de face, se redresse lorsqu'il est vu de biais, c'est à dire en perspective non-plus frontale (Renaissance) mais latérale (figure de style du frontal).



L'anamorphose est une des figures les plus à la mode au XVI^e siècle : on trouve des anamorphoses latérales (comme celle de ce crâne), côniques, sphériques, voire des anamorphoses qui ne se redressent que lorsqu'on les regarde à travers des miroirs déformants. C'est ainsi que si la forme "normale" ou formée est informe, sa déformation lui donne forme. (Non, en mot ce n'est pas simple, mais c'est là qu'il y a la richesse du jeu : dans l'amusement né de la complexification, ce qui est profondément maniériste).

Puisque j'ai tenu à montrer que la fin du XX^e siècle est une période maniériste, le parallélisme est flagrant, entre ce type d'effet et les déformations d'images si présentes dans les vidéo-clips : utilisation d'objectifs fisheyes en plongée grossissant les têtes et rendant les corps minuscules, élongation via photoshop des bras et des jambes, effets de morphing, etc.



Holbein, Les Ambassadeurs
1533, huile / bois, 207 x 209 cm
National Gallery, Londres

Introduction à la période baroque

chperret@emaf.ch

Le Baroque couvre l'entier du XVIIe siècle, dit «le Siècle d'or», puisqu'il est le siècle de l'âge d'or de la peinture. Une immense production d'images déferle entre 1600 et 1700, et des centaines d'artistes obtiennent un statut privilégié dans les sociétés européennes. Dans un tel océan, il est difficile de trouver un fil conducteur et d'établir un tri ; ceci en est une tentative. Seront examinés successivement :

1. La position catholique, l'excès, le fastueux, le théâtral, le monde comme jeu de voiles et de plis : Le Bernin (Italie), Rubens (Flandres) et Le Greco (Espagne)

2. La position protestante, l'iconoclasme, la sévérité, la retenue, le monde comme apparence vaine et éphémère : la tradition de la nature morte, des paysages et des intérieurs (Pays-Bas, Allemagne protestante)

3. La position indépendante, entre marché de l'art et solitude : Le Caravage (Italie), Rembrandt et Vermeer (Pays-Bas)

4. La position critique, les formes du contre-pouvoir, la discussion dialectique, le retour à un ordre classique : Velasquez (Espagne) et Poussin (France - Italie)

Ce dernier point nous fera déboucher sur l'exception française : la naissance de l'ordre classique, ou classicisme, due à Louis XIV, le Roi Soleil, à la construction de Versailles et à l'influence déterminante de Poussin, récupéré par l'académie royale de Le Brun. Cette naissance de l'art classique, à la fin du XVIIe siècle, couvrira l'entier du XVIIIe siècle, et sera relue par la Révolution de 1789, qui avec David, reprendra les formes inaugurées par Poussin ; ce qui est nommé néoclassicisme.

La Position catholique

L'excès, le fastueux, le théâtral, le monde comme jeu de voiles et de plis : contexte, théâtralité, architecture (Borromini), sculpture (Le Bernin), peinture (Rubens et Le Greco).

Le Contexte

Après la crise du Maniérisme, l'Eglise catholique romaine va remettre de l'ordre dans les formes artistiques. Il s'agit de construire un ordre nouveau. Il faut de plus s'opposer à la doctrine protestante du nord, faite de sobriété, de rigueur, d'intellectualisme, d'ascèse spirituelle vue comme trop économe ou avare. L'Eglise va donc lancer un programme artistique, chargé de soigner son image de marque (Concile de Trente, 1545 - 1563) : puissance, richesse, ouverture spirituelle et philosophique, joie et plaisir de la foi, règne du «tout possible», supériorité des plaisirs sensuels sur les plaisirs intellectuels, sens de la fête, rituels somptueux et spectaculaires. Le monde devient un théâtre au spectacle permanent.

Mais tout d'abord, un peu de géographie est nécessaire.

sont catholiques :

Les multiples principautés indépendantes de l'Italie, politiquement divisées mais spirituellement unies par la Papauté. Celle-ci possède des colonies qui l'enrichissent à l'excès, dirigées par les missionnaires jésuites qui réduisent de multiples peuples d'Afrique, d'Amérique centrale et du Sud, d'Asie du Sud-Est, de Corée et du Japon à l'esclavage.

Le Saint Empire romain germanique, groupant l'Espagne, la Sicile, le Sud de l'Italie jusqu'à Naples, les Flandres (ou Pays-Bas Espagnols), les principautés catholiques allemandes, l'Autriche-Hongrie, la Pologne et, par alliance, les cantons catholiques suisses. Cet Empire est dirigé par l'Espagne du point de vue politique et par la Papauté romaine, du point de vue spirituel. Il possède les plus vastes colonies, occupant toute l'Amérique centrale, les îles de l'Atlantique et quasi toute l'Amérique du Sud. L'Empire pratique en outre le trafic d'esclaves, exportant vers l'Amérique les populations noires d'Afrique.

Le Portugal, royaume indépendant soumis spirituellement au Pape, et qui a des colonies en Amérique du Sud, en Afrique, en Inde, en Asie (Macao) et dans les îles du Pacifique.

chperret@emaf.ch

La France, royaume indépendant mais troublé par des guerres de religion et des frondes de ses divers duchés ou contés. Louis XIV parviendra à unifier l'Etat, à chasser les protestants et à minimiser l'influence de la Papauté romaine, ce vers 1650 (nous verrons comment). La France possède des colonies en Amérique du Nord (Québec et Louisiane), en Amérique du Sud, en Afrique, en Indochine et pratique le trafic d'esclaves.

La Grande-Bretagne, royaume indépendant qui, dans les guerres de religion, choisira une voie médiane, tant sur le plan politique que spirituel. Politiquement, le royaume devient républicain (à la manière des Pays-Bas protestants) : un parlement élu par les nobles et les très hauts bourgeois contrôle le pouvoir royal. Spirituellement, le royaume devient anglican (soit ni catholique ni protestant, mais toutefois plus catholique que protestant) : le roi nomme un archevêque, dont le pouvoir n'a aucune liaison avec la Papauté romaine. La Grande-Bretagne possède des colonies : ce sont l'Irlande (qu'elle affamera), l'Ecosse (dont elle provoquera la désertification), le Canada, ce qui est devenu les Etats-Unis d'Amérique (indépendants en 1776, suite à une guerre contre la Grande-Bretagne), l'Australie, des territoires en Asie (Hong Kong), dans le Pacifique, en Afrique et Gibraltar. La Grande-Bretagne pratique l'esclavage et le massacre des populations indigènes (massacre poursuivi par les Américains après leur indépendance) : indiens d'Amérique, aborigènes d'Australie, Pygmées d'Afrique.

sont protestants :

Les Pays-Bas, république dirigée par Amsterdam, au gouvernement élu par les très hauts bourgeois. Les Pays-Bas ont des colonies en Afrique du Sud et en Asie du Sud-est. Ils pratiquent l'esclavage et l'apartheid (mise à l'écart des populations indigènes).

Certaines principautés allemandes, aux gouvernements princiaux ou républicains. Elles ne possèdent pas de colonies, mais s'enrichiront en devenant le premier pôle industriel Européen : tous viennent y retraiter leurs marchandises, catholiques comme protestants.

Certains cantons Suisse, Genève en tête, aux gouvernements républicains élus par la très haute bourgeoisie. Eux aussi n'ont pas de colonies, mais s'enrichiront en devenant le premier centre bancaire Européen : tous viennent y déposer leur argent, catholiques comme protestants.

Les protestants n'ont pas de pôle spirituel : aucun pouvoir centralisé, aucun Pape ne dirige leur vie, leur croyance ou leur foi. Chaque protestant est responsable pour lui-même de lui-même. Seules existent des figures de référence, tel Luther ou Calvin.

De ce peu de géographie, quelques remarques :

D'abord, catholiques comme protestants s'enrichissent grâce aux colonies, à l'esclavage et au massacre. La mise en spectacle du monde, le déferlement des images coûtent cher. La richesse qu'ils exposent est une richesse volée, issue de pillage et de meurtre. Si la peinture baroque est belle, cette beauté ne s'établit que par l'or et le sang ; elle recouvre cette violence, la cache et l'annule, risquant de nous la faire oublier.

Ensuite apparaissent de profondes divergences entre monde catholique et monde protestant, non seulement sur la question de la religion et des croyances, mais aussi sur celles des structures politiques et sociales. Et ce sont ces différences de structure qui importeront le plus, étant encore sensible aujourd'hui.

Le monde catholique est fait de grands Empires, regroupant des royaumes ou principautés politiquement éclatés, mais unis autour de la figure spirituelle du Pape. Ils sont gouvernés par deux entités : le gouvernement politique «local», représenté par le Roi ou le Prince, et un gouvernement spirituel «global», représenté par la Papauté romaine. Désuni localement, le monde catholique est uni globalement. C'est pourquoi le Pape n'a pas seulement un rôle spirituel : derrière la question de la religion, c'est lui qui, depuis le Vatican, gère la politique globale du monde catholique. Une figure à deux pôles naît alors, le premier pôle est la Cour royale et le second est le Saint Siège de Rome.

Le monde protestant est fait de petites républiques politiquement éclatées. Aucun pouvoir centralisateur ne fonde une cohésion sociale. De plus, il n'y a pas de royaume, le gouvernement politique étant assuré par des assemblées élues. Le monde protestant, sans pouvoir central, est donc un monde du chacun pour soi, mais dans la conscience morale et personnelle d'agir pour le bien de la communauté. C'est dès lors également une figure à double pôle qui naît, à la différence que ces pôles ne sont pas des pouvoirs (tel le Roi et le Pape), mais des valeurs. Le premier pôle est l'individualisme et le second est la responsabilité.

Si un cercle a un centre, comment se nomme la figure géométrique qui a deux centres, ou plutôt deux pôles ? - L'ellipse. Et nous le verrons, cette figure qui représente le double pouvoir Roi - Pape chez les catholiques et la double valeur Individualisme - Responsabilité chez les protestants, prend un rôle considérable dans les arts. Autre figure d'importance, le voile, le drapé ou le pli : si le monde est spectacle pour les catholiques, s'il est vanité pour les protestants, il est, pour deux raisons divergentes, apparence. Le monde est une ellipse et un jeu d'apparence... voici expliqués, par un peu de géographie, les principales caractéristiques de l'art baroque : beauté et richesse, ellipse et double pôle, drapés, voiles et plis.

Le Baroque catholique : La Théâtralité

Le monde devient un théâtre permanent, qui transforme la vie en un spectacle d'apparences voilées et elliptiques. C'est une mise en scène totale, où tout devient jeu et fête, où tout comportement est représentation et tout espace une scène : églises catholiques ou palais royaux somptueux, jardins immenses, foule de courtisans, vêtements, tous deviennent décors, costumes, figurants ou acteurs et, à la fois, spectateurs de leur propre rôle et de celui des autres. Le Baroque, c'est «la vie est un théâtre», où quand la vie devient art, alors tout est possible, même l'impossible : «La Vie est un songe» (Shakespeare ou Calderon), alors amusez-vous.

Un théâtre, c'est une mise en scène, c'est-à-dire d'abord une scène, et la scène c'est une architecture. C'est pourquoi le Concile de Trente, qui décida de la mise en scène catholique, commença par l'architecture. Dès 1570, des immenses travaux commencent à Rome. Il s'agit de remplacer le trop sévère ordre architectural de la Renaissance par des bâtiments festifs et spectaculaires. Sculpture et peinture suivront, comme fournissant le décor à cette architecture - scène. Puis les vêtements, assurant leur rôles de costumes, la musique et la danse, créant un fond d'apparat, de rythme (la «Pompe» - écoutez Lully), de mélodie (la «Fugue» - écoutez Monteverdi) et d'opéra (l'«Œuvre» - écoutez Purcell). Enfin, les figurants - acteurs - spectateurs, aux comportements sociaux savamment étudiés, au langage complexe et orné, aux codes à décoder et aux étiquettes désignant clairement le rôle qu'ils ont à jouer.

Il n'est pas innocent que ce soit à la période baroque qu'apparaissent la complexification des salutations (combien de révérence faut-il faire à un marquis, cinq ou sept ?), des arts de la table aux dix couverts (c'est quelle fourchette qu'il faut utiliser), des tours de langages savants («De mon honneur, Madame, puis-je, si votre bonté m'en rend grâce, me permettre, j'en suis confus, soyez-en certaine, de me passer, je vous prie, le sel»), des dictionnaires (d'une nécessité absolue pour se retrouver dans cette langue et en apprendre les usages), et des titres («Monsieur le Baron de Château sous Bois, Duc des Grand domaines de sa Majesté, chevalier d'honneur au champ de bataille de Grand Doigny, Jean-Etienne de Saint Foy.»)

Mais comme tout commence par l'architecture, partons de là, et comme le temps manquera pour vous la présenter durant les cours, cet écrit sera illustré pour en montrer les principales caractéristiques.



Le théâtre, monde noir, éclairé de lumière dorée, des apparences encadrées de rideaux rouges en plis qui voilent le monde réel.

l'Architecture

Avec pour point de départ Rome fin 1570, l'architecture baroque va s'étendre à l'Europe catholique entière. Dès 1630, le style se répand dans toute l'Italie, le Portugal, l'Espagne, la France, la Suisse (St Michel de Fribourg, Soleure, Lucerne, Einsiedeln, St Gall, les Eglises de la Vallée de Conche, etc.), l'Autriche-Hongrie, la Pologne, la Russie et, de même les colonies : on trouve du Baroque à Cuba, en Amérique centrale et du Sud, en Afrique du sud, en Inde, en Indonésie, en Chine et dans les îles du Pacifique, etc. Fin 1700, le baroque hispanique (Espagne, Portugal et colonies) est le plus délirant et surchargé ; dans le nord Européen, le Baroque qui a atteint ses extrêmes, se nomme aussi le rococo (style rocaille), privilégiant les couleurs roses et pistaches, ciels et canaris, les miroirs et les ornements complexes, fins mais entrelacés sans fin et qui, après 1800, donnera naissance au style art déco (Klimt), qui se retrouve chez l'architecte espagnol Antonio Gaudi jusqu'à aujourd'hui. On parle également de style baroque à propos de toute forme ou figure tarabiscotée, complexe, entrecroisée ou ornée. Le baroque est l'excès du décorum.

Les premiers architectes baroques furent Giacomo Vignola (Rome 1507 - 1573), qui fit les plans de la première façade de ce style, L'église jésuite du Gesu en 1568. Puis suivirent Carlo Maderna (Rome 1556 - 1629), qui bâtit Ste Suzanne et Le Bernin (Naples et Rome, 1598 - 1680, sculpteur et architecte), qui éleva St André du Quirinal. Mais le plus grand architecte baroque est suisse. Parti du Tessin pour Rome, Borromini (1599 - 1667) fit les plans de St Yves, St Charles les quatre fontaines, St Agnès et des palais Barberini et Spada, le tout à Rome.



Vignola, Le Gesu, Rome 1568

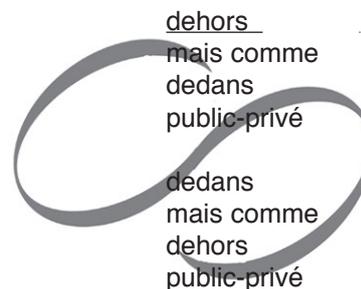
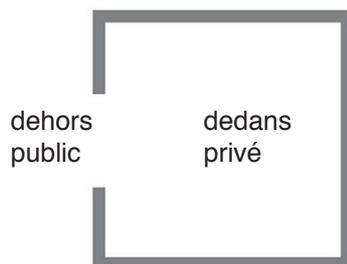
Borromini, St Yves, Rome 1650

Le Nord : Zweifalten, Bavière 1720

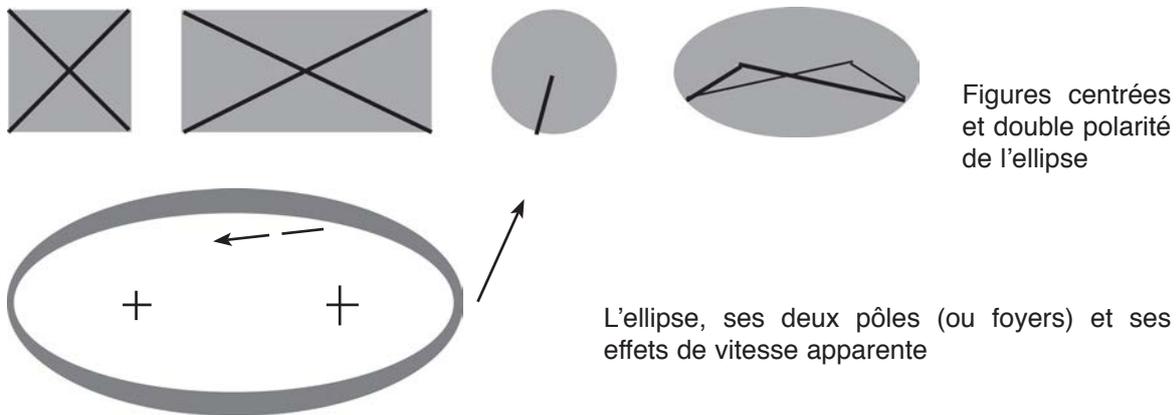
Tout commence à Rome : il s'agit de faire de la capitale de la «seule» chrétienté un immense décor, à commencer par les églises et les places publiques, puis en poursuivant par les palais et les villas résidentielles. Les décors ne sont pas comme des murs : ils sont bien plus proches de l'idée du rideau. Ils font entrer le regard, l'accueillent, l'enrobent dans la scène. Ainsi les façades, de mur séparant extérieur et intérieur, deviennent rideaux flottant entre le dehors et le dedans, conduisant de l'extérieur vers l'intérieur et de l'intérieur vers l'extérieur. Comme si dedans et dehors n'étaient pas séparés, mais le pli d'un même espace, une volute, un jeu fait de courbes et de contre - courbes.

Cette confusion entre intérieur et extérieur où toute droite part en courbe vers l'extérieur ou en contre-courbe vers l'intérieur, est symptomatique d'un monde devenu apparence. Plus rien n'y est solide et déterminé : le monde est un jeu de voiles. Cette confusion intérieur - extérieur porte également un programme idéologique, une politique sociale : il s'agit de confondre et de mêler la vie publique et la vie privée. Il n'y aura ainsi plus de différence entre le dehors, l'extérieur, le public et le dedans, l'intérieur, le privé.

La séparation public - privé : schéma d'une architecture fermée Renaissance et d'une architecture en pli Baroque.

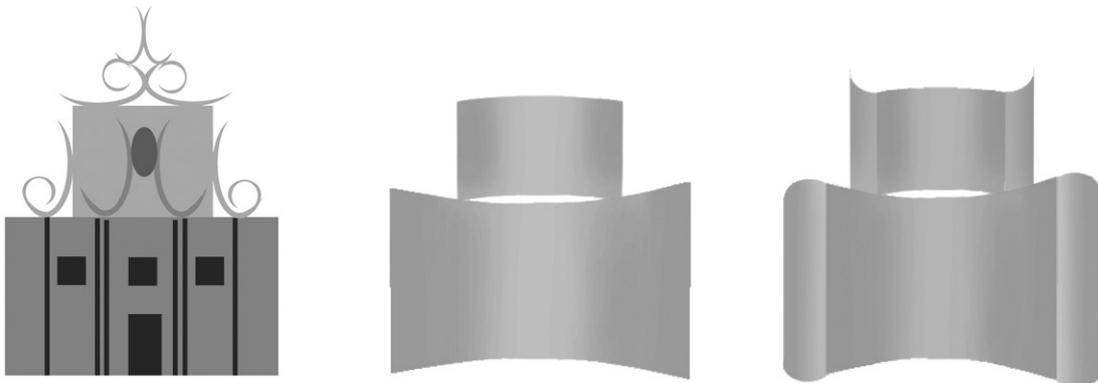


D'autre part, la figure de l'ellipse est dominante : contrairement aux formes carrées, rectangles ou circulaires qui toutes connaissent un centre, l'ellipse gravite autour de deux pôles. Cette idée de gravitation est dynamique : la vitesse apparente d'un parcours elliptique semble en effet plus rapide là où la circularité est plus serrée, et plus lente là où cette circularité se relâche. Des effets d'accélération et de décélération se produisent, créant des mouvements concentriques (centrifuges) et excentriques (centripètes).



Les deux pôles, dits foyers clairs et foyers obscurs en physique, sont une métaphore sociale à eux seuls. Ils représentent le double pouvoir politique - temporel - local du Roi ou du Prince, politique - spirituel - global du Pape et de l'Eglise. Ils représentent aussi le double corps de chaque pouvoir. Un Prince, un Roi ou un Pape sont considérés avoir deux corps : un corps charnel, mortel, qui disparaît avec la mort de l'homme au pouvoir, et un corps spirituel, immortel, qui à la mort de l'homme au pouvoir passe chez son successeur. Ainsi naît une phrase célèbre : «Le Roi est mort, vive le Roi», et une doctrine complexe : celle de l'infailibilité papale (lorsqu'il édicte une décision, le Pape ne peut se tromper : cette décision provient de son corps spirituel, issu de Dieu, de Droit divin - et ceci est toujours valable aujourd'hui -). Finalement, le double pôle représente encore l'union du privé et du public, celle du réel et de l'apparence, celle de l'acteur se regardant jouer et du spectateur jouant son rôle.

La façade baroque est également à double pôle, ou plutôt à double étage : en bas, se trouve le corps de bâtiment, réel, massif ; en haut se trouve une façade feinte, décorum factice. Le corps bas est sombre et écrasant, il a rapport à la terre, à la matière. Le décor haut est clair et léger, ayant rapport au ciel et au spirituel. Si en bas les colonnes dominent, en haut ce sont les volutes ; si en bas on a des droites, en haut l'espace se courbe ; si le bas est convexe, alors le haut sera concave, et si le bas est concave, alors le haut sera convexe, selon une dialectique du point et du contre-point.



Système de la façade baroque :

L'opposition bas - haut. Le rideau en pli concave - convexe. Le pli concave - convexe en point - contre-point
Voir également : Gilles Deleuze, Le Pli, Leibnitz et le baroque (un livre hélas pas facile)

Souvent, la solide réalité architecturale est niée par le voile des apparences de la peinture, qui ouvre les coupoles en trompe-l'œil sur l'infini. Des faux ciels voient des corps peints s'élançant par centaines vers eux, parmi des nuages lumineux et des lumières aveuglantes. Le trompe-l'œil joue à faire de fausses architectures qui s'ouvrent dans l'architecture réelle, créant à l'intérieur de faux extérieurs, renforçant ainsi la confusion intérieur - extérieur. Une sorte d'horreur du vide empli l'espace baroque de faux-semblants : stucs, cadres, médaillons, ors et ornements, peintures et sculptures, plis et rideaux envahissent l'espace.

chperret@emaf.ch

Exemples de décor voilant la masse architecturale



Coupole peinte du Gesu, Rome



Sculpture flottante, autel de la chapelle de Wiess, Bavière... La religion comme un décorum d'opéra



décorum d'opéra ?

opéra...

celui de la Couronne d'Angleterre, Londres

C'est aussi le siècle de Monteverdi, Purcell, Dryden, Lully, Couperin, Rameau... du théâtre chanté et dansé. Faste religieux, la religion comme art de fête ou l'art de fête comme religion ?

Quelques exemples d'architecture baroque
dans l'ordre chronologique et de Rome au Nord de l'Europe

chperret@emaf.ch



Vignola, Le Gesu, Rome 1568

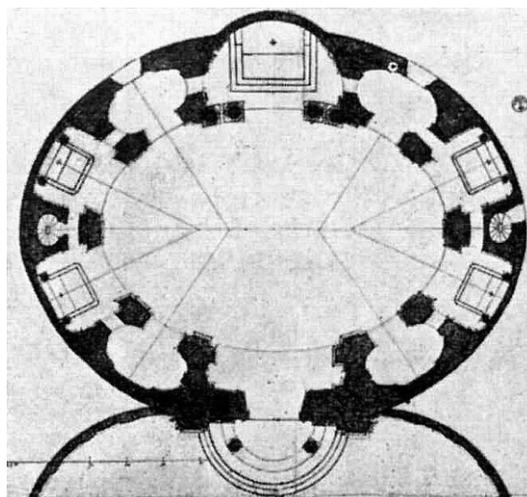


Maderno, Ste Suzanne, Rome 1597

Premières façades baroques à opposition bas encolonné et haut à volute. L'aspect décor creux du haut apparaît bien sur Ste Suzanne.



Le Bernin, St André du Quirinal, Rome 1630, façade et plan



Première façade à point convexe et contre-point concave.

Le plan est à construction elliptique



La façade est un rideau extrêmement complexe, qui joue du point - contre-point et des oppositions concaves - convexes entre un bas sombre et un haut lumineux. Notez le médaillon elliptique qui surgit hors de la façade et semble se projeter contre nous : c'est une mise en abîme (qui se retrouve dans de nombreux effets de peinture baroque).

Borromini, St Charles les quatre fontaines, Rome 1438

Borromini, St Charles les quatre fontaines, Rome 1438, coupole



Le jeu complexe des concavités et convexités de la façade est repris à l'intérieur, dans le dessin de la coupole à plan elliptique emballé de plis. Cette coupole explique à elle toute seule le mot "baroque", qui nous vient du portugais "barocco : perle rare aux formes étranges".



chperret@emaf.ch

Borromini, St Yves, Rome 1650

Dessin de la lanterne. Vue d'ensemble. Détail du contre-point des courbes inversées entre les deux étages. Coupe



L'opposition bas concave et haut convexe s'est radicalisée, la coupole semble échapper à la base du bâtiment qui la porte. Un jeu de sortie et retrait s'établit, à la fois happant et rejetant le spectateur. Ce jeu se poursuit à l'intérieur, où chaque voute attire et repousse le mur rideau, et culmine dans la lanterne, dont l'élévation en spirale conduit aux cieux.



Borromini, St Yves, Rome 1650, vues intérieures de la coupole



Le baroque du Nord :
Cathédrale de St Gall, Suisse
1700

chperret@emaf.ch

Eglise bénédictine de Zweifalten,
Bavière 1720

Une surcharge du décor, une complexification et un épanouissement des plis et volutes marquent d'emblée la baroque du Nord catholique. C'est le style «baroque - rocaille» ou «rococo»

L'évolution vers le rococo



Intérieur de l'église des Quarante Saints, Bavière 1750. Intérieur de l'église de Wies, Bavière 1750

Caractéristiques du style rococo, très fréquent en Pologne, Tchécoslovaquie, Allemagne, Bavière, Autriche et Suisse Allemande (Einsiedeln), ces deux intérieurs montrent une forte opposition entre des nefs blanches, lumineuses, au dessin brouillé par des stucs, et un chœur chargé, sombre, empli de colonnes torsadées colorées, de volutes dorées et de sculptures bariolées. Cet aspect à la fois doux (tons blancs ou pastels - roses, pistaches, lavandes -) et lourd (coloris sombres et affirmés - noirs, bruns, rouges -) fait penser à ces tourtes patisseries surchargées de crème, sur lesquelles culmine une cerise. Pourtant, rococo vient de "rocaille".



Et voici pour couronner le tout, l'intérieur de l'église St Jean Népomucène (Asamkirche) de Munich, Bavière 1746

chperret@emaf.ch

L'architecture se fait alors sculpture et peinture : toute réalité bâtie se couvre d'un décor qui la voile, décor qui va jouer l'apparence de la vie et de la lumière. Sculpture et peinture ne seront ici qu'évoquées, puisque présentées lors du cours. Celui qui créa la sculpture baroque est sans nul doute l'architecte et sculpteur Le Bernin (Naples et Rome, 1598 - 1680), quant aux peintres fondateurs, ils sont nombreux : des précurseurs (Le Titien, Véronèse), des créateurs maudits et redécouverts après leur mort (Le Caravage, Rembrandt), aux grands officiels (Le Greco, Rubens), jusqu'aux divergents (Poussin, Velasquez).

La Sculpture

L'idéal baroque en sculpture serait la sculpture vivante : que la pierre, le marbre, se dématérialisent pour devenir chair palpitante et vêtements en mouvements. Le factice devient le réel et l'inanimé le vivant. A l'inverse, la vie réelle se fera factice et le vivant mimera l'inanimé. Ainsi, les courtisans et les rois se transforment en sculptures vivantes : grands chapeaux à plumes, perruques, visage poudré et maquillé, cols et collerettes en dentelle, capes et toges, ceintures et épées ornées, robes et bas à jarretelle, souliers pointus à talon haut compensé (ceci, donc...pour les hommes), gestes et révérences affectés, complexes, théâtralisés.

La sculpture baroque est la mise en mouvement de ce qui est statique, la pierre. Volutes, vrilles, élans des corps vers le haut ou chute vers le bas, les matériaux semblent ne plus avoir de poids. Les plis des vêtements, formant de grand zig-zag, sont essentiels dans cette illusion de mouvement. Un travail extrême de la matière la fera passer du brut à l'hyper - poli, de l'obscurité engouffrant la lumière au lissé lustré de lumière, du noir à l'éclat, de l'obscur au clair : c'est l'invention baroque du clair - obscur, probablement inaugurée en peinture par Le Caravage début 1600.



clair spirituel

sombre matériel

Le Bernin, L'Extase de Ste Thérèse, marbre, église Ste Marie de la victoire, Rome 1650

Un grand zig-zag structure toute la composition. En haut, il forme un axe, celui du bras de l'ange, qui atteint le coeur de la Sainte, axe redoublé par les deux parallèles qui unissent le regard de l'ange et la bouche ouverte de la Sainte et la flèche, à l'autre bras de l'ange, qui atteint la Sainte en sa sexualité

Ce zig-zag sépare diagonalement deux espaces : en haut un lieu lisse et lumineux, fait de volutes, de plis et de courbes aériennes ; en bas un lieu brut et sombre, haché d'angles et de brisures à l'aspect très matériel. C'est en fait la même opposition haut - bas que celle des façades d'église qui se joue ici : l'opposition - réunion du monde spirituel et du monde matériel.

La Peinture

A une période où tout est décor et mise en scène, il semble normal que l'image peinte encadrée d'or (décor et avec jeu de mot des corps des - c - ors), figurative et racontant des histoires (mise en scène), que le tableau comme théâtre peint, devienne l'un des arts principaux.

Se sachant mise en scène, la peinture va souvent se montrer comme la mise en scène d'une mise en scène, ce qu'on appelle une mise en abîme : à la Renaissance la peinture montre une histoire en disant «voyez l'histoire» ; le Baroque montre une histoire en disant «voyez cette histoire que je vous fait voir». Par exemple, une Crucifixion Renaissance montre le Christ en croix, avec derrière un paysage, alors que le Baroque montrera le Christ en croix, le paysage, encadrés de deux rideaux peints à gauche et à droite. Velasquez, avec ses Ménines est le maître de tels effets : il est capable de se montrer sur le tableau en train de peindre le tableau qui est là devant nous.

La peinture reprendra aussi les formes de l'architecture et de la sculpture : plis et zig-zags, ellipses, volutes, courbes et contre-courbes.

Plis : ils sont souvent dus aux vêtements des corps peints (l'église ayant demandé de les rhabiller). Ces vêtements permettront par ailleurs aux peintres de chercher des effets de matière de plus en plus somptueux et des jeux de couleurs raffinés.

Zig-zags : essentiellement créés par le parcours du regard à travers le tableau, ou par le parcours de l'éclairage réglant ombre et lumière.

Ellipses : souvent la composition générale du tableau. Ni carré, ni rectangle, ni triangle, ni cercle (qui connaissent tous un centre bien déterminé, donc une stabilité), le Baroque privilégiera l'ellipse qui n'a pas de centre mais deux foyers, créant une interaction (attraction - répulsion) dynamique.

Courbes et contre-courbes : jeu de rappel constant entre les formes : que l'une aille à l'endroit, l'autre va à l'envers, créant des enchaînements en chiasme (ce qu'en musique on nomme fugue et en littérature oxymore).

Autre grand trait de la peinture baroque, le changement dans les fonds et la manière de travailler depuis ces fonds : la Renaissance et le Maniérisme peignent sur des fonds blancs, dessinent, mettent les valeurs, puis les couleurs (en ordre certain pour la Renaissance, en désordre incertain pour le Maniérisme). Le Baroque peindra généralement depuis un fond brun, sans dessiner, montant petit à petit les couleurs et les valeurs depuis ce fond, finissant avec le blanc, la lumière, comme l'avait fait Le Titien.

Peinture vue en coupe



| | | |
|---|--------------------------------|------------|
| ↑ | clairs : blancs, jaunes, ocres | la lumière |
| | moyens : rouges, verts, bleus | la couleur |
| | sombres : bruns, terres | la matière |
| | toile | |

C'est une manière de faire à nouveau sortir le spirituel du matériel, ce en passant des tons de terre aux tons de lumière, par l'intermédiaire des tons colorés. Ainsi un peintre baroque "monte la couleur et la lumière" d'un fond ténébreux, cahotique. Pour ce faire, il se laisse inspirer par les variations de son fond, puis par toutes les variations qui apparaîtront à chaque couche picturale. Dès lors, au début d'un tableau, le peintre ne décide de rien. L'image et la composition ne naissent qu'avec la progression du travail pictural et l'inspiration visuelle que l'artiste en tire. Le dessin et l'aboutissement de la composition n'arrivent qu'à la fin, une fois le tableau achevé.

C'est un changement important dans la conception du tableau : l'ordre Renaissance décide tout d'abord, et ensuite réalise ce qui a été décidé (l'idée prime sur la réalisation). L'ordre baroque ne décide rien d'avance : il fait et les idées viennent en cours de route, au gré de l'inspiration ou de «l'écoute» sensible des matériaux (la réalisation crée l'idée).

C'est le passage d'un art plutôt conceptuel à un art plutôt sensitif (qui verra avec Kant posant la prédominance du jugement de goût sur tout autre critère, son apogée).

chperret@emaf.ch

C'est aussi le passage du décidé une fois pour tout à l'art des possibles : toute décision ouvre certaines possibilités et en ferme d'autre. Ce qui est ainsi découvert, c'est la potentialité : des solutions reviennent réelles, d'autres restent virtuelles. Elles ne s'excluent pas, elles sont dites «compossibles». Cette théorie, mise en place par le mathématicien et philosophe Leibnitz (1646 - 1716) traverse l'ensemble de l'esprit baroque. On la trouve autant dans les peintures de Greco que dans Le Don Quichotte de Cervantes ou les pièces de Gongora. Le monde baroque est un monde complexe, proche de la relativité einsteinienne: ce qui est pourrait être autrement ou est peut-être autrement ailleurs ou en un autre temps.



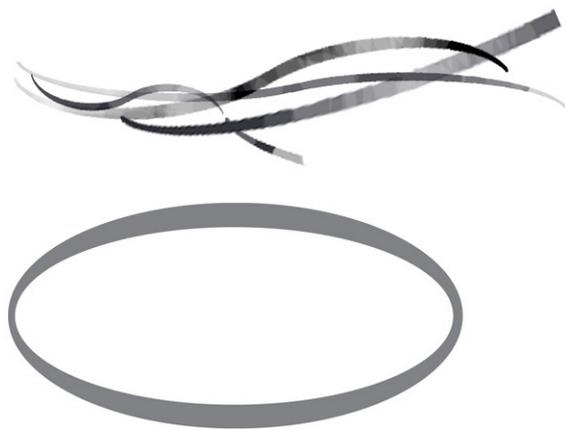
Monde 1



Monde 2 (même base que 1, autre évolution, autre dynamique)

Si 1 se réalise (Leibnitz dit «s'actualise»), 2 reste virtuel. Si 2 s'actualise, 1 reste virtuel, 1 et 2 sont tous les deux possibles, il ne s'excluent pas (contrairement à la logique d'Aristote), ils sont dits «compossibles». De même en peinture : jamais totalement déterminée, elle peut devenir ceci ou cela. Elle est ce qu'elle est devenue quand le peintre a décidé de l'arrêter. C'est donc l'idée d'un monde jamais totalement déterminé qui est véhiculé par l'art baroque. Un monde de surprise qui pourrait se mettre en scène d'une manière un jour et d'une autre façon le lendemain. Pour reprendre ce que dit en introduction, le monde est un théâtre. Il est merveilleux et infini : comme jamais terminé, infini en dimension et en possibilité. Il est, comme le pose Leibniz, exponentiel.

De plus l'astronomie découvre avec Copernic, Galilée et Kepler (1541 - 1630) que la terre n'est pas au centre du système solaire, mais qu'elle tourne, avec d'autres planètes (5, 6, 7 ou l'infini ?) autour du soleil, et non en cercle (ce qui suppose un centre = Dieu), mais en ellipse.



Un monde de plis, d'ellipses et de volutes

Notons qu'à l'image du monde visuel qui se bâtit sur la figure géométrique de l'ellipse, le monde littéraire utilise un procédé de style nommé «ellipse», manière de faire sentir dans un récit un événement qui n'est pas directement raconté, par exemple : «Au soir, le sol était sec et ce matin j'ai dû chausser mes bottes». Il y a ellipse de «cette nuit, il a plu». De même, la littérature adorerait pratiquer la mise en abîme. Ainsi le second volume du Don Quichotte nous présente des personnages qui ont lu le premier volume, ce que le héros n'a évidemment pas fait, puisqu'il ne peut pas à la fois vivre et lire sa propre histoire. Cette situation interfère totalement avec le récit et modifie le cours de l'histoire.

La composition des tableaux

chperret@emaf.ch

A la base, on trouve le plus souvent un double système : ellipse (position des figures) et zig-zag (drapés et / ou parcours de la lumière). Les deux foyers F1 et F2 de l'ellipse tendent à s'opposer dialectiquement : les figures, formes et couleurs en F1 sont inverses à celles en F2.

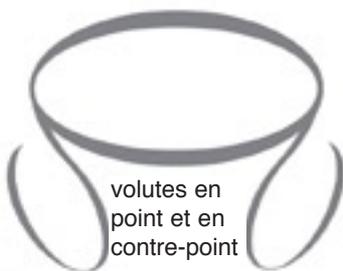


Le Caravage, Crucifixion de St Pierre, Santa Maria del Popolo, Rome 1600



A noter que le Caravage inverse ici le schéma type du Baroque : les clairs sont en bas, les sombres en haut (contrairement au schéma)

Le centre de l'ellipse est le plus souvent vide, comme un continent noir ; ou quand un jeu de point et contre - point glisse de l'ellipse (volutes), le point obscur se trouve sous l'ellipse, entre le point et le contre-point.



Le Caravage, St Jérôme, 1604



Les couleurs, réduites aux primaires, sont expulsées sur les bords de l'ellipse par le jeu du clair - obscur qui est dominant (dramatisme de l'éclairage avant tout), ce qui augmente le dynamisme des formes (force centripète).

Une gamme colorée domine l'espace pictural baroque. Ce sont les terres : noir, cassel, brun, sienne brulée, les rouges : vermillon, écarlate, carmin, garance, les chairs (travaillées de multiples transparences, et les lumières : effets d'or, jaune de Naples, blanc.

Une triade domine : noir - rouge - blanc, redoublée d'or. Il semble par ailleurs que l'influence du Caravage (1573 - 1610) ait été déterminante pour toute la peinture baroque. Bien que méprisé et maudit durant sa vie, Le Caravage fut redécouvert vers 1620, dix ans après sa mort (nous l'étudieront dans la 3ème partie de ce cours sur le Baroque, parmi les positions indépendantes).



L'ellipse peut, comme chez Le Greco, se verticaliser ou s'ouvrir en une sorte d'« aspirateur » ascensionnel en lignes asymptotiques où s'envolent des corps aspirés ; ou s'entrecroiser, comme chez Rubens, en multiples volutes qui fixent la position d'une multitude de corps.

chperret@emaf.ch

Le Greco, L'Immaculée conception, 1610

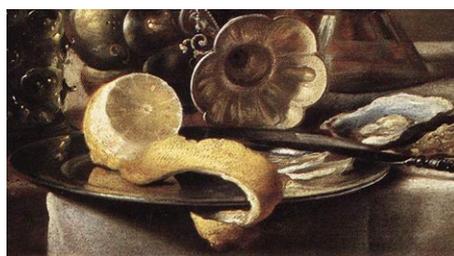


Rubens, Le Rapt des filles de Leucippe, 1618

On trouve aussi beaucoup d'effets de théâtre, marqués par la présence de rideaux de scène rouges, peints en trompe - l'oeil, qu'on peut croire pouvoir rabattre. L'effet de théâtre est aussi amené par la présence d'objets posés sur de faux cadres au bas du tableau, qui semblent sur le point de glisser et tomber hors scène, au pied du spectateur.



Rubens, Portrait de Brigida Spignola 1625 (détail)



Claesz, Nature-morte au verre et citron, 1633 (détail)

Chez Rubens, outre la présence du rideau rouge, on remarque en arrière plan une architecture qui tient plus du décor de théâtre que d'un bâtiment réel.

La pelure de citron de Claesz semble surgir hors du tableau, et le citron lui-même, et l'assiette sur laquelle il est posé. Le tout est mis en abîme et semble sur le point de tomber, hors de l'image, dans une abîme au pied du spectateur.

Lyrique, somptueuse, jouant de toutes les ellipses, volutes et dédoublements, la composition picturale baroque est le summum de la mise en scène. Représentation de représentation (de représentation, etc.), elle est une incroyable machine d'artifice, le comble de l'art étant l'artifice, un jeu ou un feu d'artifice ; qui toutefois ne doit pas faire oublier le drame noir, l'or volé et le sang versé.

Le Baroque étant une entreprise de la Contre-Réforme catholique, c'est un abus de langage que de parler de Baroque réformé ou protestant. Il existe pourtant des marques stylistiques dans la peinture protestante qui la rapprochent du catholicisme baroque. Ce sont : le jeu des apparences, le monde comme rideau, tissus, voile fait de plis et de replis ; et la figure de l'ellipse, tant visuelle que littéraire : ainsi que la prédominance du clair-obscur, issus de l'influence de Caravage, et de la mise en abîme.

chperret@emaf.ch

Le jeu des apparences, le monde comme tissus de plis et de replis

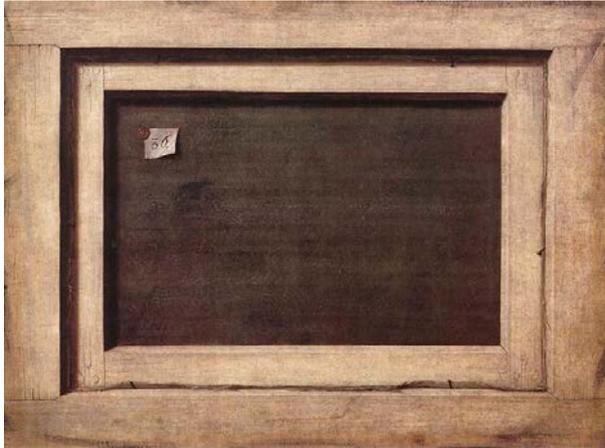
Les doctrines protestantes considèrent que notre monde réel découle de la chute de l'Homme. Lorsque Adam et Eve ont péchés, Dieu les a chassés du Paradis et s'en est suivi notre monde, qui n'est qu'une apparence à laquelle nous sommes condamnés d'appartenir, jusqu'à ce que nous ayons racheté le péché originel. Ainsi, notre monde matériel, notre monde réel, n'est qu'illusion et virtualité. Rien de ce que nous y faisons n'a d'importance : ce monde n'est que poussière voilant le monde réel. Tout ce que nous sommes, tout ce que nous faisons, tout ce que nous dépensons ou accumulons n'est que poussière. Les protestants suivent en cela les paroles de l'Ecclésiaste : «Paroles de l'Ecclésiaste, fils de David, roi de Jérusalem. Vanité des vanités, dit l'Ecclésiaste, vanité des vanités, tout est vanité. Quel avantage revient-il à l'homme de toute la peine qu'il se donne sous le soleil ? Car tout est vanité. Tout va dans un même lieu ; tout a été fait de la poussière, et tout retourne à la poussière.»

Ce monde est vain, ce monde est poussiéreux, ce monde est un tissu d'illusion, dès lors, il n'est qu'apparence, jeu de plis et de replis d'une illusion créée par Dieu et imposée aux hommes. Ainsi, les protestants ne jouent pas de l'apparence festive du catholicisme : l'apparence n'est ni une fête, ni un spectacle, ni un théâtre ; l'apparence est une calamité. Et vouloir la redoubler est une vanité inutile.

Or, si le monde est apparence, il est des choses dans ce monde qui redoublent l'apparence. En particulier les arts, qui ne sont que des artifices propres à créer et à donner des illusions. Il faut donc condamner les arts comme une calamité et une inutile vanité. Lors de la période maniériste (1510 - 1550), le jugement de certains protestants fut sans appel : les calvinistes se livrèrent à l'iconoclasme, empêchant les artistes de produire et détruisant les productions du passé. Les luthériens furent plus ouverts, autorisant les arts pour peu qu'ils démontrent une leçon morale, qu'ils illustrent l'illusion vaine de notre monde, de nos vies, passions, savoirs et richesses. Ce fut, par exemple, l'art d'Holbein et le crâne caché dans l'anamorphose des Ambassadeurs.

La puissance des images catholiques dès le Concile de Trente, images qui déferlent sur l'Europe entière des 1600, oblige certains protestants à revoir leur position. Rien ne sert de renvoyer une image morale sombre, en termes de communication visuelle, on ne véhicule ainsi qu'une mauvaise image et l'on risque de voir la concurrence gagner du terrain. Il s'agit de parvenir à établir une image de marque positive, sans en modifier le message ou le contenu : le monde est vanité. L'opération effectuée par les luthériens, essentiellement aux Pays-Bas, tient des effets de communication les plus récents : il s'agit de prendre les choses à contre-pied, et de les retourner contre elles-mêmes.

Le monde est illusion vaine, les arts redoublent cette vaine illusion, et parmi les arts, c'est la peinture qui les redouble le plus. Ce parce que la peinture n'est qu'un tissu de mensonge : un glacis de bleu pâle bien posé sur un fond de matière jaune, redoublé de quelques coups de brosses blanchâtres et gris-violacés suffisent à créer l'illusion du ciel infini, sur une toile de cinquante centimètres ; un point et un réseau de lignes fuyant vers ce point, redoublées de parallèles construites depuis une diagonale, suffisent à créer un damier qui nous donne une illusion de profondeur infinie, sur une toile plate, à la profondeur égale à zéro. Dès lors, choisissons le plus illusionniste des arts, qui par ses illusions montrera à tel point le monde n'est qu'illusion : faisons de la peinture le premier des arts ; la peinture la plus illusionniste possible, faisons du trompe-l'œil.



Gijsbrechts, Verso d'une peinture,
1670
Huile sur toile 66.6 x 86.5

chperret@emaf.ch

Le trompe-l'œil total, ou quand l'endroit peint sert à nous montrer l'envers de la peinture. Une précision totale qui nous fait croire que le tableau est accroché à l'envers, nous cachant à jamais son image d'apparence trompeuse. Mais ceci n'est que tromperie : apparence feinte d'une fausse réalité ; l'image est plate et c'est bel et bien celle d'un tableau à l'envers qui est peinte.

La Nature - morte

Le meilleur des trompe-l'œil se réalise à l'échelle 1 / 1. Il est aussi, puisque la peinture est inanimée, inanimé : le meilleur des trompe-l'œil sera un objet représenté à l'échelle 1 / 1 : un crâne, un citron, un coquillage, un coquelicot, un couvert de table, groupant plats, verres, services, mets et boissons sur une nappe aux grands plis et contre-plis. Ainsi va naître l'art de la nature-morte (Stilleben - La vie tranquille ou arrêtée), dit aussi l'art «des tables mises» ou «des tables dressées».



Van der Spelt, Nature-morte de fleurs et rideau, 1658
huile sur bois 46.5 x 63.9

On croirait le rideau réel, prêt à se rabattre pour cacher les apparences trompeuses. Pourtant, le rideau est lui aussi apparence trompeuse : il n'est que peinture.

Le jeu de l'ellipse, le monde du vide et de l'absence

La figure géométrique de l'ellipse n'a pas de centre, mais deux pôles. La conséquence de l'absence de centre est qu'elle semble tourner autour d'un vide. Dans la peinture catholique, ce vide est souvent amplifié par la présence centrale d'une zone de noir. Plus intellectuelle, la peinture protestante va considérer l'ellipse non sous un angle géométrique, mais comme un point de vue littéraire : l'ellipse est le vide, le manque, l'absence dans un récit, une histoire, une narration. L'ellipse est le drame de l'absence.

Exemples d'ellipses littéraires :

«... au retour de l'école, il courait avec son cartable sous la pluie glacée de l'automne. Il avait vieilli : en cet été 1876, il atteignait la quarantaine.»

Trente ans de la vie de ce personnage littéraire ont été effacés dans ce récit. Ces trente ans sont comme engouffrés entre le point qui clôt la première phrase et l'espace qui ouvre la seconde phrase. L'ellipse temporelle dramatise le temps : que c'est-il passé pendant cette période, de si inimportant ou de si terrible que l'on n'ose l'écrire.

«... il rentait chez lui. C'est chez des amis qu'il s'aperçut qu'il avait oublié d'éteindre le gaz.»

Ici ce sont les lieux qui se sont engouffrés dans cette ellipse spatiale, et avec leur absence, la même angoissante question : qu'avaient-ils de trop banal ou de trop dérangeants pour que l'on ne les décrivent ?

En peinture, le genre de la nature-morte est à lui seul elliptique : dans le tableau, si les objets, les boissons et les mets sont là, qui a disposé ces mets ? qui a bu ces verres à moitié vides, qui a entamé ces plats ? Quelqu'un qui ne nous sera jamais montré. Un absent, pour qui la table avait été dressée, et à déjà quitté le repas. Où est-il ? simplement ailleurs, ou déjà mort, retourné à la poussière qu'il est, laissant les biens terrestres à leur vanité, les objets, boissons et vins à leur valeur d'apparence.

chperret@emaf.ch



Claesz, Nature-morte avec verre, coupe et olive
Huile sur bois 42 x 59

La nature-morte répond également à une lecture très stricte de la Bible, en particulier de l'interdit des images fait dans le Premier Testament : « Tu ne feras pour toi ni sculpture, ni toute image, de ce qui est dans les ciels en haut, sur la terre en bas, et dans les eaux sous terre » (Ex 20, 4). Cette phrase, qui en théorie interdit toute image, sera interprétée à la lumière d'une nouvelle traduction du mot «être», en hébreux dans le texte : est ce qui est animé. Ce qui bouge, ce qui est vivant au sens des animaux. Ce sont donc les vivants mobiles (animaux et hommes) qui sont interdits de représentation. Les objets sont non-vivants ; les végétaux, fruits, légumes, boissons et plats préparés avec ceux-ci sont vivants mais inanimés ; les viandes ne sont plus vivantes, l'animal ayant été tué : c'est ainsi que l'on a le droit de représenter ces divers objets, y compris dans des peintures à sujet religieux.

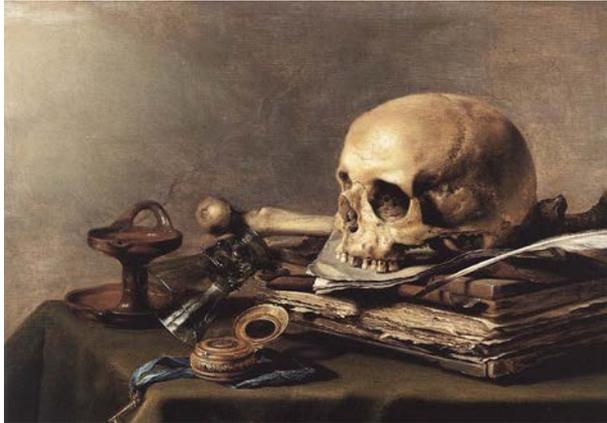
Le clair-obscur et la mise en abîme, menaces de la disparition

Ces objets sont souvent peints en clair-obscur, éclairés d'une vive lumière sur un fond sombre. Mais l'éclairage étant unidimensionnel, une large part des objets peut souvent s'engouffrer dans l'ombre et y disparaître : là encore, le monde n'est que veine illusion condamnée à la perte. De même pour la mise en abîme : fréquemment des objets sont posés au raz du bord de la table, sur un drapé à pli qu'il suffirait de tirer pour que tous y tombent. La table serait alors débarrassée, ne laissant plus sur le tableau que le fond noir du néant, la présence d'objets déjà renversés accentuant cette impression de chute possible.



Kalf, Nature-morte à la coupe de nautilus, 1660
Huile s. toile, 79 x 67

Claesz - Heda, Nature-morte de vanité, 1651
Huile sur bois 99 x 83



Claesz, Vanité, 1630
Huile sur toile 39.5 x 56

chperret@emaf.ch

Le livre déjà en lambeaux, la coupe renversée, le chandelier sans bougie, la montre, le tibia, le crâne et la plume sans écrivain, sans présence... toute présence étant vanité condamnée à la mort, à la poussière et à la disparition.

Une peinture religieuse à caractère moral

Le monde comme vaine apparence est la préoccupation centrale des peintures de nature-morte, l'ellipse de la présence humaine en est une conséquence : le monde est vide. Il est vide d'espoir, de lendemain, du futur. Dans un tel monde, l'humain a été condamné à exister, avant de mourir pour passer dans le monde réel. Chaque homme, selon les doctrines protestantes, doit ainsi vivre cette vie dans l'attente de la mort, dans un «souviens-toi que tu dois mourir» perpétuel (Memento mori). Il doit de plus mener cette vie selon le chemin qui lui apparaît le plus juste. Ainsi, les arts protestants visent à donner à chacun la conscience des deux valeurs essentielles : l'individualisme et la responsabilité. Chacun est seul, maître et libre de sa vie et de son destin ; mais tous doivent savoir qu'ils sont responsables devant Dieu de leur vie actuelle.

C'est ainsi que les natures-mortes vont illustrer des thèmes moraux. Mais ce n'est pas une illustration qui passe par la représentation humaine, puisqu'elle est interdite. Ainsi, le thème du meurtre ne nous montrera pas Caïn, couteau à la main, en train d'égorger Abel ; mais un couteau, un morceau de jambon et une coupe de vin. De même on ne peindra aucune crucifixion, une noix ouverte suffisant à représenter l'événement ; aucune naissance humble dans une crèche, mais des myosotis bleus en petit bouquet ; aucun nu lascif donnant l'image du péché, mais des fruits tel l'abricot, la figue ou la pêche.

C'est un système de métonymie : un jeu de langage où l'idée à représenter est représentée par une image plus faible, diminuée : les glorieuses Saintes-Cène catholiques éclairées de métaphoriques lumières dorées deviennent une simple table, avec un morceau de pain et un verre de vin, métonymie protestante.

Les codes utilisés dans ces métonymies sont variés et parfois perdus. On peut toutefois tenter de reconstituer quelques équivalences :

| | | | |
|-----------|------------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------|
| Table | Autel, tombeau | Nappe | Linceul |
| Pain | Corps de J-C | Vin | Sang de J-C |
| Vin blanc | Or : promesse au-delà | Bière | Amertume du chemin |
| Noix | Dureté de la crucifixion | Noisette | Humilité de la passion |
| Couteau | Epée romaine, meurtre | Vinaigre | Supplices de la passion |
| Fruits | Péché | Crâne | Réalité de l'humanité, mort |
| Poisson | Christ | Sablier, montre | Le temps |
| Oeufs | Repas humble | Vaisselle | Richesse vaine du monde |
| Viandes | Repas riche | Chaire blessée ou tuée | |
| | Citron | Chemin acide vers la résurrection | |
| | Fleurs orangées | Péché, illusion de la beauté du monde | |
| | Rose, églantine, tulipes | Foi pure, risquant d'être éphémère | |
| | Muguets, myosotis, | Humilité | |
| | Assiette en déséquilibre | Mort | |
| | Coquillages, huîtres | Péché | |
| | Fleurs séchées, fanées, pourriture | Déclin de toute chose matérielle | |
| | Livres, instruments de musique | Prétention des savoirs et des jeux | |
| | | etc. | |

La guerre des images

C'est ainsi une guerre, par l'intermédiaire de la peinture, qui s'engage entre métonymies protestantes et métaphores catholiques, à parfois peu de distance : Amsterdam la protestante est à 100 Km d'Anvers la catholique. Cette guerre touche par ailleurs autant le format des tableaux (moins d'un mètre sur un chez les protestants, trois, dix, voire trente mètres de long chez les catholiques), que l'usage de ces peintures : alors que dans le monde catholique, la peinture trouve sa place de le décor à la fois privé et public de l'église, la peinture protestante est uniquement destinée aux lieux privés. Elle a sa place dans les salons, salles à manger ou chambres à coucher des maisons protestantes, non comme décoration mais comme leçon morale.

chperret@emaf.ch



Amsterdam : Claesz
Nature-morte au verre
de vin et citron, 1633
Huile sur bois 38 x 53

Anvers : Rubens
Grande descente de la
croix, 1612
Huile sur toile 360 x 200

La création d'un marché de l'art

Lorsque la peinture cesse d'être commandée par l'Eglise pour les églises, lorsqu'elle a un usage privé destiné à toute bonne maison bourgeoise protestante, se crée de fait un marché de l'art. Chaque protestant va pour soi, en son nom privé, acheter de la peinture. Il ne la commande pas, les ateliers fournissant les tableaux parmi lesquels il fait un choix. Les peintres dès lors cessent de travailler sur commande : ils peignent, puis exposent, puis vendent. C'est ainsi que le protestantisme du XVIIe siècle a inventé notre marché de l'art moderne : un peintre a un atelier, où il produit librement, sans soucis de la commande, puis il expose en galerie et vend, avec ou sans succès - ce qui est son problème : il est libre et responsable, non ? L'art fait dès lors partie des marchés libéraux et entre dans le circuit de l'économie capitaliste. Les galeries n'existant par ailleurs pas encore, c'est dans les auberges, les tavernes, les librairies ou sur les champs de foire que la peinture se vendra.

Le libre jeu du marché pousse beaucoup d'artistes à produire les peintures les plus à la mode, ce qui est une bonne garantie de vente. Ainsi les sévères nature-mortes se feront de plus en plus fastueuses et belles ; et petit à petit d'autres sujets feront leur apparition : les paysages et les vues d'intérieur.

La Peinture de paysage et celle des intérieurs

Le paysage, qui ne représente que de très loin des personnes vivantes (à la taille de petits points) sera très vite un genre toléré dans les milieux protestants et qui trouvera un grand succès auprès de la bourgeoisie d'Amsterdam et de Haarlem. Un bourgeois gère ses affaires commerciales chez lui et ne sort plus guère : des tableaux représentant la nature lui ouvrent une fenêtre de contemplation, de plus ils alimentent son respect pour son lieu, sa ville, son Etat ; ainsi va naître le patriotisme et un sentiment de véritable fierté devant ce prospère plat pays, qui se remarque sur les tableaux.

De chez soi contempler un chez soi , le fameux «Home sweet Home», voici ce qui de plus encourage la représentation des habitations de sa ville, de son habitation, de son intérieur, avec pourquoi pas sa bonne et ses enfants. C'est ainsi que la figure humaine va réapparaître dans le monde protestant, comme représentation de la propriété. Vers 1650, le portrait reviendra même à la mode, laissant ainsi l'opportunité à de grands peintres indépendants de faire de la pleine et pure représentation humaine : ce sera le cas de Rembrandt et de Vermeer, que nous verrons en troisième partie de ce cours sur le Baroque, avec les peintres indépendants.



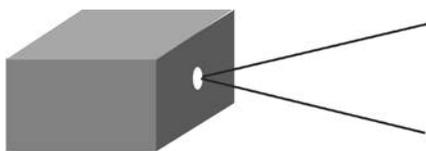
Ruysdael,
Vue de
Haarlem,
1665
huile sur toile
62 x 55

chperret@emaf.ch

De Hooch, Les
bonnes à
l'armoire à linge,
1665
huile sur toile
72 x 77

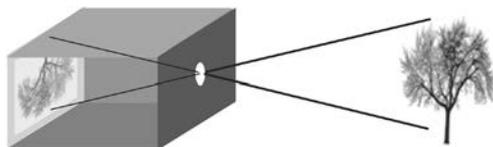
Vers la tolérance religieuse

Les Pays-Bas d'après 1650 sont la nation la plus prospère d'Europe. Un tel climat de richesse économique diminue les pressions politiques et religieuses. C'est ainsi qu'Amsterdam va devenir la ville la plus tolérante d'Europe, autorisant les peintres quels que soient les sujets de leurs tableaux, autorisant la liberté de presse et de publication, encourageant ainsi de nombreux écrivains, intellectuels, chercheurs et philosophes à s'établir à Amsterdam. C'est dans cette ville que le français Descartes publiera son Discours de la méthode, grand pas vers la pensée rationnelle classique et moderne, et qu'il développera la première machine à calculer. La recherche scientifique va, dès la seconde moitié du XVII^e siècle, dans les pays protestants et en Grande-Bretagne, énormément se développer. Newton va mettre au jour les causes de l'attraction et le mécanisme du système solaire, puis étudier la nature de la lumière, découvrant que la «lumière blanche» est composée de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. L'optique va aussi faire un considérable bond en avant, grâce aux techniques hollandaises de polissage du verre et du diamant : les lunettes médicales, les lentilles de microscope et de télescope, ouvrent la vue au-delà des capacités humaines. Ces travaux permettront aussi l'invention de la boîte noire ou «chambre noire» (camera obscura), véritable ancêtre de l'appareil de photographie, et qui sera d'une aide considérable dans la quête d'hyperréalisme des peintres.

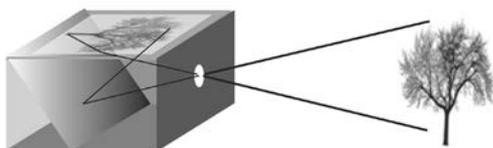


La boîte noire (vers 1630 - 50, peut-être utilisée par Vermeer)

Un faisceau lumineux entre dans une boîte par un petit trou



si un objet est dans le faisceau lumineux, son image est projetée à l'envers et en petit sur le fond de la boîte



il suffit de munir la boîte d'un miroir à 45° et de placer sur sa face supérieure une vitre, pour que l'image lumineuse de cet objet se constitue sur la vitre. A l'aide d'un papier transparent, le peintre pourra ainsi décalquer l'image de l'objet et restituer celui-ci dans toute sa précision.

Par de telles recherches, par l'invention du marché de l'art et de genres picturaux nouveaux, tels la nature-morte, le paysage et les vues d'intérieurs, le monde protestant de la période Baroque ouvre les voies de l'art moderne : pensez aux impressionnistes, qui n'ont peints que des pommes, des paysages et des intérieurs de café-concerts, vendant leur toiles en galerie et fascinés par le rendu de la lumière.

Entre marché de l'art et solitude

chperret@emaf.ch

Le privilège exceptionnel dont jouissent les arts, et en particulier la peinture, lors du XVII^e siècle, créé un gigantesque marché de l'art. Les commandes institutionnelles des Eglises, des cours royales et des maisons nobles dans l'Europe catholique, les ventes privées aux maisons nobles et bourgeoises de l'Europe protestante, assurent aux artistes des revenus et une position sociale de haut rang. Ainsi, Rubens, chef d'une entreprise de plusieurs centaines de peintres fut ambassadeur et travailla pour toutes les cours catholiques, de Rome à Londres, de Madrid à Vienne (fondant ainsi une multinationale de la peinture). Ainsi Velasquez, peintre officiel de la cour d'Espagne et architecte responsable de tout l'aménagement intérieur des palais, également ambassadeur d'Espagne auprès du Pape. Ainsi Claesz, peintre indépendant de nature-mortes à Haarlem ou Van Goyen, peintre de paysages de la même cité protestante, sans nul doute millionnaires. Ce marché prestigieux connaît pourtant ses zones d'ombres et sa part maudite : le non respect de la sensibilité des commanditaires dans le monde catholique, l'âpre concurrence dans le monde protestant, condamnèrent certains artistes à la ruine et à l'oubli.

Le cas catholique

Le Caravage en Italie, parce qu'il ne sut pas suivre les demandes de ses commanditaires, et De la Tour en France, parce qu'il ne sut pas atteindre Paris, le lieu même des commandes, sont deux situations exemplaires des zones d'ombres de la peinture catholique.

Part maudite, Le Caravage, né en 1573, fait un apprentissage de peinture chez un maître maniériste de Bergame. Il est ensuite engagé à Rome dans l'atelier du cavalier d'Arpin, peintre maniériste à succès. Entré à son service en 1589, il est chassé deux ans plus tard pour avoir provoqué le maître en duel. Dès lors, Le Caravage court la campagne romaine et dessine des paysans, des vagabonds et des pauvres. Les cardinaux Borghèse et del Monte, favorables à une ligne d'image populaire pour l'Eglise, finissent par le soutenir et lui passent en 1600 deux commandes prestigieuses : la décoration de l'église St Louis des français et celles de St Maria del popolo. Caravage réalise un cycle de peinture qui fera scandale dans l'Eglise. Il est accusé de vulgarité et d'outrages aux mœurs pour avoir peint des personnages bibliques en pauvres. Il est néanmoins couvert par ses deux cardinaux protecteurs. Jusqu'en 1606, Le Caravage pourra poursuivre une carrière à Rome. Mais son tempérament excessif, son amour des auberges et du jeu finit par le condamner : il tue lors d'un duel un jeune homme noble. Le Caravage fuit alors Rome pour Naples, possession de l'Espagne, où il se retrouve entre 1606 et 1608. Là, nul commanditaire prestigieux ne peut le soutenir. Le Caravage commence alors une production de peinture indépendante, quittant les grands sujets religieux, choisissant d'exprimer une dramaturgie personnelle. Meurtres du premier testament, têtes tranchées et méduses se découpent en fort éclairage blanc sur des fonds noirs, ne laissant la couleur qu'au rouge, dans un théâtre d'ombre et de lumière ensanglanté : c'est la naissance du clair-obscur. Suite à une seconde querelle et probablement un second meurtre, Le Caravage s'enfuit à Malte, principauté indépendante. Il demande un titre de noblesse en paiement de certains tableaux commandés par le Prince de Malte, mais ayant fini par se quereller avec lui et l'ayant provoqué en duel, il se retrouve en prison. On retrouve Le Caravage, soit libéré soit évadé, en 1609 à Naples. Anobli, et dès lors au-dessus des lois, il s'imagine rejoindre Rome à pied. Il sera tué d'un coup de pistolet par la police romaine, qui l'avait pris pour un vagabond, sur la plage de Porto Eole, non loin de Rome, en 1610.



Le Caravage

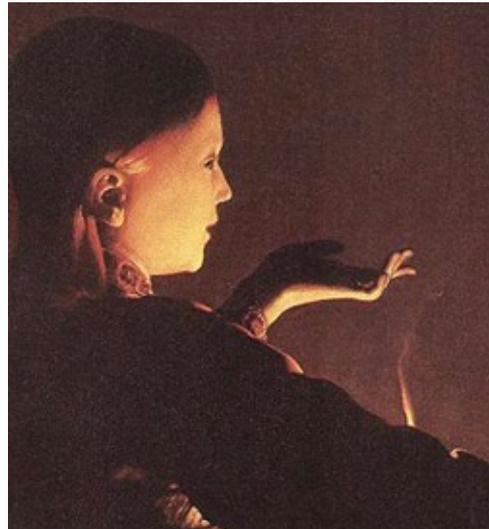
Le Sacrifice d'Isaac
1606 ?, 104 x 35

Autoportrait en tête
tranchée de méduse
1599, 66 x 55

C'est vers 1620 que ses deux anciens protecteurs, les cardinaux Borghèse et del Monte, rassembleront l'ensemble de son travail, encourageront les artistes à le copier et diffuseront sa vision en clair-obscur par la gravure, dans l'ensemble de l'Europe. Alors naît le Caravagisme, une peinture noire, blanche et rouge, à l'expression vigoureuse et aiguë, privilégiant une dramaturgie tragique, avec des corps affamés et anguleux. Le Caravagisme se répand en Italie avec Manfredi, de Naples en Espagne avec Ribeira, de Rome en France avec Valentin de Boulogne et de l'Italie aux Flandres avec Rubens. Tous les artistes ayant travaillés après 1620 portent l'influence déterminante du clair-obscur du Caravage : de Bernin à la nature-morte protestante, passant par Rembrandt ou De la Tour.

Part oubliée, Georges de la Tour, né en Lorraine en 1593. Très vite peintre officiel de sa ville de Lunéville, De la Tour est, dans sa province, à la croisée des chemins. Sa peinture sera marquée et par le catholicisme du sud (Le Caravage) et par le protestantisme hollandais (natures-mortes, portraits). Mais si la province lorraine est un lieu culturellement riche de carrefours d'influences, ce n'est pas un lieu où faire carrière : le centre culturel de décision étant Paris. De la Tour se présente devant le Roi Louis XIII en 1632. Mais sa peinture apparaît trop sobre et trop protestante au souverain, qui préférera les tenants de la fastueuse et claire ligne de Rubens. Louis XIII nomme De la Tour peintre ordinaire du roi, ce qui est à considérer comme une voie de garage ou une mise au grenier, la cour royale comptant près de mille peintres ordinaires, exécutants de petits travaux de décorations sous la conduite des peintres de cour. De la Tour mourra dans l'oubli en 1652.

Ce n'est que vers 1920 que Georges Braque, via la simplicité du cubisme synthétique, redécouvrira ce peintre, dont il admirera la simplicité des espaces, le hiératisme des figures et la quasi abstraction qui en découle.



De la Tour

Madeleine pénitente
1630, 128 x 94

Rêve de Joseph
détail du visage de
l'ange, 1640

Le cas protestant

Rembrandt à Amsterdam, parce que ses problèmes personnels l'ont éloignés d'un marché de l'art trop concurrentiel, et Vermeer à Delft, parce qu'un tel marché l'a laissé oublié, sont deux situations exemplaires des zones d'ombres de la peinture protestante.

Part maudite, Rembrandt van Rhyn, né à Leyde en 1606. Fils d'une riche famille juive propriétaire de meunerie, non-pratiquant, Rembrandt fera un apprentissage de peinture chez un artiste de Leyde, grand amateur de caravagisme. En 1624, Rembrandt ouvre son propre atelier, qui connaît immédiatement un grand succès, et s'établit en 1631 à Amsterdam. Marié en 1634 à Saskia, il fonde une maison dont le rez-de-chaussé est galerie de vente, les premiers et seconds étages atelier de production de peinture, regroupant une cinquantaine d'apprentis - employés, et le sous-sol atelier de gravure, à forte diffusion commerciale. Les travaux de commandes affluent : portraits et portraits de guildes (syndicats des drapiers, des médecins, des commerçants) assurent l'enrichissement de la maison Rembrandt. En 1642, alors qu'il travail à une commande du corps de garde de la ville d'Amsterdam, la dépeignant au départ de sa ronde de jour, Saskia décède

brutalement. Rembrandt transforme alors son tableau en une ronde de nuit et intègre sa femme morte comme un ange de lumière dans l'obscurité de sa toile. Le tableau ne plaira pas au commanditaire. Rembrandt cesse alors de travailler. Il boit et s'endette. L'atelier est mis en faillite et perd tous ses employés. Seul, aigri, Rembrandt ne sort plus. Il peindra pour lui de petits tableaux exprimant sa douleur et sa solitude, atteignant dans l'obscurité de sa peinture les ors de l'espoir. Pendant plus de vingt ans, il va ainsi faire œuvre personnelle, ignoré de son public. Rembrandt décède en 1669 ; il ne sera redécouvert que par les romantiques, vers 1800.

chperret@emaf.ch



Rembrandt

Philosophe en méditation
1652, 28 x 34

Autoportrait en robe de chambre, à 54 ans
1660, 114 x 90

Part oubliée, Vermeer de Delft, dont on ne sait rien. Né en 1632, il semble avoir été aubergiste et marchand de tableau. Il entre à la guilde des peintres de Delft en 1653 et en sera président en 1662 et 1670. Vermeer ne semble pas avoir commercialisé sa peinture. Probablement la lenteur qu'il imposait à son travail (près d'un an par tableau) et le petit nombre des œuvres produites (une trentaine) ne pouvait intéresser le marché. Décédé en 1675, Vermeer ne sera découvert qu'en 1866 par Charles-Etienne Thové, un historien de l'art français passionné de peinture hollandaise. Mais c'est au grand écrivain Marcel Proust que Vermeer doit sa célébrité. En effet, dans le sixième volume de *La Recherche du temps perdu*, *La Prisonnière*, paru en 1923, Proust décrit la mort d'un écrivain, nommé Bergotte, alors qu'il visitait une exposition de peinture hollandaise au Louvre. Or, le tableau devant lequel Bergotte meurt est un des rares paysages de Vermeer, *La Vue de Delft*. L'œuvre de Proust étant un des plus grands classiques de la littérature du début du XXe siècle, il était normal qu'elle entraîne dans la célébrité de son écriture les peintures de Vermeer.



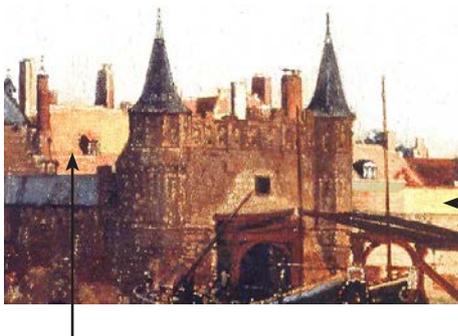
Vermeer
La Dentelière, 1670, 24 x 20

Vue de Delft, 1660, 99 x 118

Marcel Proust, extrait de La Prisonnière, 1923, A la recherche du temps perdu VI :

chperret@emaf.ch

«Bergotte mourut dans les circonstances suivantes. Une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans La Vus de Delft de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse oeuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffisait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. «C'est ainsi que j'aurai dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.» Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait chargeant l'un des plateaux sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second. «Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition.» Il se répétait : «Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune. « Cependant, il s'abattit sur un canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et revenant à l'optimisme se dit : «C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien.» Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens : il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? Certes les expériences spiritiques pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure ; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croit obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer.»



Le fameux petit pan de mur jaune est généralement localisé tout à droite du tableau. Il est ou le toit de chaume de la maison à gauche de la tourelle, ou le dernier rectangle jaune à l'extrémité du tableau, représentant un mur devant lequel se trouve un auvent.

Le Baroque (XVII^e siècle, 1600 - 1700)

4.1. La position critique : Velasquez, Les Ménines

Velasquez : la mise en abîme ou la stratégie de l'image dans l'image.

Velasquez est un artiste baroque qui, de par son art, établit une critique du monde baroque. Après des débuts populaires à Séville (La Vieille cuisinière), il entre à Madrid au service du roi d'Espagne, en 1623. Devenu peintre du roi Philippe IV, responsable de l'aménagement des palais et ambassadeur, il profita de sa position officielle pour critiquer, dans une peinture apparemment très officielle, la position du roi. Jamais Velasquez n'oublia ses origines populaires, donnant dans ses tableaux la place de choix aux travailleurs (Les Fileuses), aux bouffons ou aux nains (Portrait de Sébatien). Dans les portraits officiels du roi, de la reine ou des nobles de cour, il dénonça le faux faste des décors, en les dépeignant pour ce qu'ils sont, des décors de théâtres, des artifices de carton pâte et de couleur peinte (Portrait de l'archiduc Olivares). Jamais pourtant il ne porta aussi loin sa subtilité critique que dans sa dernière oeuvre, Les Ménines, peinture testamentaire réalisée en 1657.

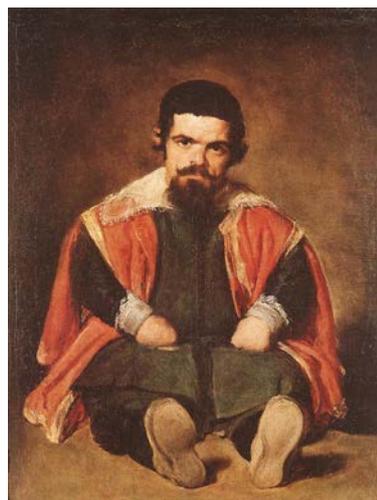
Les Ménines établissent une critique radicale du pouvoir royal, grâce à la présence, sur une toile de plus de trois mètres sur deux, d'un petit miroir de moins de trente centimètres sur vingt. Ce miroir introduit, de par son reflet, la présence d'une image (peinte comme reflétée) dans l'image (peinte), c'est-à-dire d'une mise en abîme. Le pouvoir critique détonnant de cette stratégie de l'image dans l'image fut longuement construit. Ainsi, Velasquez avait déjà plusieurs fois utilisé ce procédé, de manière plus simple. Afin de bien saisir la complexe mécanique critique des Ménines, il n'est pas inutile de faire le détour par les expérimentations antérieures.

Le premier tableau connu où Velasquez introduit une image dans l'image est une commande de l'Eglise de Séville. Il doit peindre La Visite du Christ à Marthe et Marie. Or, dans son tableau, datant de 1620 et répondant au sujet, Velasquez peint une cuisine. Une vieille femme donne des ordres à une jeune bonne, préparant un repas frugal. Rien du sujet commandé ne serait dépeint si, sur le mur du fond de la cuisine, ne s'ouvrait une fenêtre. Or à travers cette fenêtre, on voit, rejeté en arrière et minimisé en taille, le Christ assis chez Marthe et Marie. Le sujet religieux commandé est délibérément éclipsé pour une vue populaire, montrant la réalité de la vie quotidienne espagnole. Loin d'idéaliser la religion et de la métaphoriser en charmes lyriques et voluptueux à l'image de ses contemporains baroques, Velasquez la réduit en une métonymie, préférant donner la place de choix à la réalité populaire : premier acte de résistance par le jeu de l'image dans l'image.

Arrivé à Madrid à la cour d'Espagne, Velasquez fait des portraits officiels et se voit commander des portraits de charme, telle la Vénus au miroir, de 1649. La commande ne laisse pas de doute, il s'agit de peindre un nu lascif. Or, Velasquez peint bel et bien ce nu, et le plus lascivement possible, de dos, ce qui ne laisse aucune occasion de placer une identité au visage de cette belle, là couchée. Il peint un corps pur, anonyme, et par là totalement pornographique. Mais un petit éros introduit un miroir, juste en dessus des fesses de la belle, au-dessus donc du lieu sans



chperret@emaf.ch



doute le plus regardé. Et dans ce miroir se reflète le visage, vu de face, identitaire et identifiable, de la femme. Un court-circuit s'établit entre fesses et visage, de par leur artificielle proximité ; et de ce court-circuit la jouissance visuelle est annulée par la honte de se découvrir voyeur regardé. Que me regardes-tu, dit le visage reflété au contemplateur des fesses : la question, plus que la simple résistance, introduit la critique.

Un an avant *Les Ménines*, en 1656, Velasquez reçoit comme commande royale de peindre *Mars et Ariane*, fresque mythologique destinée au grand salon du Palais de Madrid. De multiples voyages en Italie, dus à son statut d'ambassadeur d'Espagne auprès du Pape, avaient fait découvrir à Velasquez le tableau de Raphaël sur le même sujet, tableau souvent repris en tapisserie, reprise justifiée puisque Ariane, ayant inventé l'art du tissage est la patronne des tapissiers. Dès lors, au lieu de peindre une nouvelle version du mythe, Velasquez recopia au fond de son tableau une tapisserie reprenant le tableau de Raphaël ; et il plaça, au premier plan, les fileuses travaillant au grand ouvrage du fond. Le travail, ses outils et sa main d'œuvre finirent par décorer le salon d'apparat du roi, ne laissant à l'idéal mythe grec que la part minimale, petite, rejetée en arrière, l'œuvre n'étant qu'image dans l'image : critique de l'oisiveté du pouvoir monarchique.



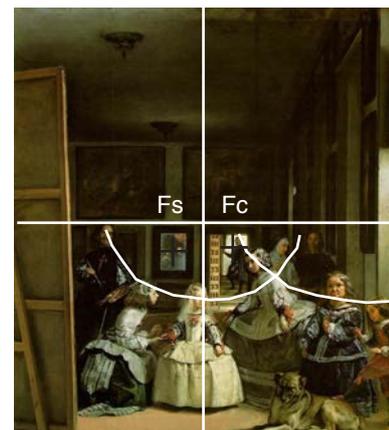
Aucune de ces critiques n'arrivent toutefois à la hauteur de celle énoncée par Les Ménines, peintes en 1657, grand tableau de 318 cm par 276 cm.

Ce que le tableau représente :

Un autoportrait de Velasquez, alors qu'il prend un peu de recul pour regarder une grande toile qu'il est en train de peindre, toile que nous ne voyons que de dos, sans pouvoir savoir ce que Velasquez y peint. Au côté du peintre, les suivantes de la cour royale, ou Ménines, encadrant la princesse cadette, réparties en une volute enchaînant suivante, princesse et suivante ; la princesse sous le centre géométrique du tableau, en blanc, se constituant comme le centre de l'attention. Au côté de la suivante de droite, une seconde volute nous mène vers la naine et un petit bouffon italien, en train de poser son pied sur le dos du chien, et dont la vivacité taquine est l'exact opposé de la sévérité immobile de Velasquez en autoportrait. Se donnerait ainsi, en deux volutes, à gauche l'artiste adulte sévère, à droite le bouffon enfant malin, et au centre la princesse cadette, candide innocente. En arrière plan, une dernière volute conduit le regard vers un gouvernant et une gouvernante, puis au fond de la pièce, vers un gentilhomme qui entre ou qui sort de la pièce, franchissant latéralement un escalier, tout en écartant un rideau vert qui découvre derrière lui une autre pièce, baignée de lumière.



Toutes ces figures, exceptée celle du gentilhomme, sont dans un grand salon d'apparat, dont sont donnés à voir deux des quatre murs : le mur latéral droit, orné de tableaux et ouvert de deux fenêtres qui, par biais de la perspective ne laissent voir que la lumière qu'elles infiltrent dans cette pièce sombre ; et le mur du fond, orné lui aussi de tableaux, ouvert réellement par une porte

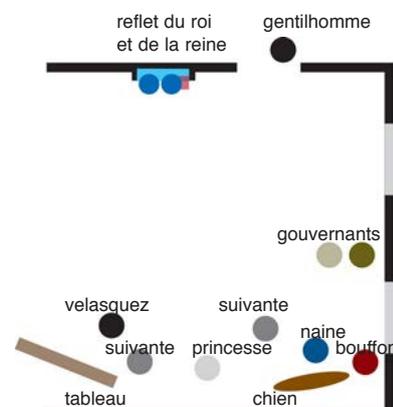


lumineuse et ouvert virtuellement par un miroir brillant de lumière. Dans ce miroir, cadré de noir, se donne à voir le reflet d'un couple, facilement identifiable comme le roi et la reine, posant sous un drapé rouge.

Miroir et porte forment les deux pôles du tableau : foyer virtuel ou sombre, reflet au drapé rouge, ouvrant faussement le mur, foyer de l'illusion du miroir ; foyer réel ou clair, espace au drapé vert, ouvrant véritablement le mur, foyer de la réalité de la porte. C'est au tour de ces deux foyers que s'organisent les volutes posant les personnages du tableau. Ces foyers déterminent donc l'espace de la représentation, mais, curieusement, ils sont dans ce rôle de déterminant, curieusement indéterminés. Le foyer clair de la porte est indéterminé, parce que jamais ne sera donné à comprendre si le gentilhomme sur les escaliers entre ou sort de la pièce (pointant ainsi l'impuissance de l'image fixe à révéler une action). Le foyer sombre du miroir est indéterminé lui aussi, parce que jamais ne sera donné à comprendre où sont le roi et la reine dont on voit l'image reflétée (pointant ainsi l'impuissance de toute image à révéler son modèle ou référent).



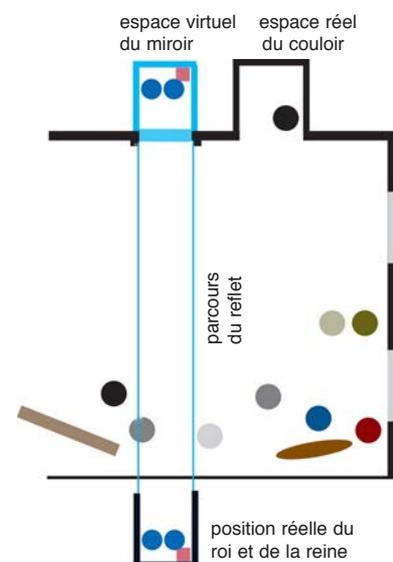
La question de savoir où sont le roi et la reine dont le reflet est visible dans le miroir, est la question essentielle soulevée par le tableau des Ménines, puisque celui-ci se veut être un portrait de la famille royale, incluant donc roi, reine, enfants, gouvernants, bouffons, chiens et peintre du roi. Si tous sont en portrait, représentés sur le tableau, disons représenté au premier degré (en peinture), roi et reine ne sont représentés qu'au second degré (en reflet peint), diminution qui réduit leur taille, devenue petite, leur visibilité, rendue floue par le reflet, leur position, rejetée au fond de la pièce. Si tous sont représentés, roi et reine sont représentation de la représentation, représentation au carré réductrice, qui les floue de leur statut de souverain et les rejette en arrière-plan.



Velasquez réussit donc dans son tableau à réduire, flouer et rejeter le rôle souverain du roi et de la reine. C'est une critique du pouvoir. Elle est tellement forte (moi, le Roi, si petit, là au fond et comme reflet en plus), que le roi aurait très bien pu se fâcher contre son peintre, qui lui a une place de choix dans le tableau, trônant, grand et imposant derrière sa toile. Or, le roi ne se fâcha pas ; bien plus, il admira le tableau comme un tour de force. Pour comprendre ceci, il faut simplement se demander où se trouve le roi sur le tableau. Ce qui rejoint, et la raison s'expliquera vite, une autre question : qu'est donc en train de peindre Velasquez sur cette toile dont on ne voit que le dos.

Première hypothèse : sur le tableau vu de dos, Velasquez est en train de peindre le couple royal, roi et reine posant sous un drapé rouge.

En ce cas, puisque le peintre est en train de faire leur portrait, le roi et la reine se trouvent devant le peintre, hors de la surface du tableau, au devant ou au delà de la représentation, en bref, devant le tableau. Le roi et la reine sont ainsi les spectateurs privilégié du tableau, d'un tableau représentant Velasquez en train de faire leur portrait. Le peintre d'ailleurs regarde droit devant lui ; il observe et contemple le couple royal. De même,



la princesse cadette les regarde, la suivante de droite leur fait la révérence, la naine les admire et le gentilhomme entrant les voit immédiatement (ou sortant le voit encore). Les autres figures du tableau sont tournées vers les personnages qui les regardent, au service de ces regards. Le tableau des Ménines ayant été peint pour le roi et la reine, ceux-ci regardent un tableau sur lequel chaque figure les regarde ou soutient ce regard. Toute l'attention des acteurs de la représentation se porte sur le spectateur souverain : le roi et la reine. Si, dans la représentation roi et reine sont diminués, floués et rejetés comme acteur, c'est bien parce que dans la réalité ils sont contemplés, admirés et honorés comme spectateur. Le théâtre de la peinture est fait pour eux, ils n'ont pas à y figurer, parce qu'ils sont le spectateur souverain, celui pour lequel le théâtre est joué.

Loin d'être diminué, floué ou rejeté, le roi est agrandi par la mise en scène de Velasquez : ce n'est pas lui qu'il peut contempler, mais il peut contempler comment on le contemple ; le miroir renvoyant son reflet étant la preuve que c'est bien lui que chacun contemple. Velasquez met en scène un problème de statut : soit un être réel, un être représenté et un être dont le reflet est représenté, quel est l'être qui a le statut le plus fort ? Si, comme déjà montré, la représentation d'un reflet est une diminution de la représentation, alors la représentation est une diminution du réel. En d'autres termes, le réel est par sa présence le plus fort, la représentation est plus faible, et la re-représentation la plus faible. Parce qu'il est présent comme spectateur d'une représentation d'un spectacle qui s'adresse à lui, comme en témoigne sa re-représentation en reflet dans le tableau, le roi - spectateur acquiert un statut renforcé. Les Ménines ne sont donc pas une critique du pouvoir ; ce tableau est l'éloge d'un pouvoir qu'il élève et honore. Le prix de cette éloge est simplement que, pour qu'il puisse en être le spectateur privilégié, le couple royal ne pouvait pas être représenté, sinon en reflet. On ne peut en effet pas à la fois voir et se voir, sinon dans un miroir.

C'est du moins ce qu'a vu et compris le roi, et ce pourquoi il ne se fâcha pas contre Velasquez. Celui-ci, certes, critiquait la manie du portrait royal, chaque souverain multipliant ce type de représentation, mais ne critiquait ni la place ni le statut du roi : Velasquez ne faisait que démontrer au roi qu'un portrait royal n'affirmait pas vraiment sa puissance, et que celle-ci advenait véritablement lorsqu'on peignait le portrait de figures contemplant le roi. Ce selon une logique simple : il vaut mieux être regardé par les autres que de se regarder soi-même, il vaut mieux être admiré et honoré par les autres que de s'admirer et de s'honorer ou de livrer aux autres une image de soi, image à admirer et à honorer. Mais, comme écrit à l'ouverture de ce paragraphe, c'est du moins ce qu'a vu et compris le roi.

Parce que un problème demeure : pour peindre les Ménines, Velasquez a dû utiliser un miroir, puisqu'on y voit son autoportrait. Or, ce miroir est forcément devant le peintre, afin qu'il puisse s'y observer et observer son entourage : la pièce, les suivantes, princesse, gouvernants, naine, bouffon et chien, ainsi que le gentilhomme entrant - sortant. Or si ce miroir, qui doit être grand, afin qu'il puisse refléter toute cette scène à observer, se trouve devant le peintre, où sont donc le roi et la reine ?

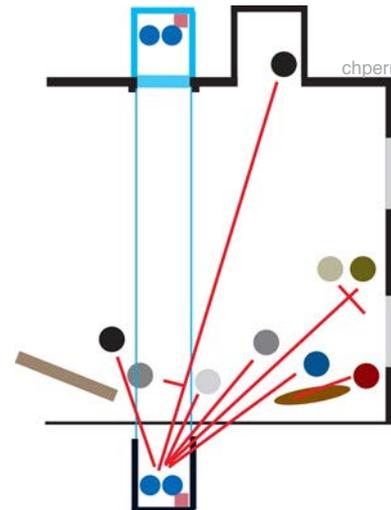


tableau peint dans le tableau
représentation faible

reflet du tableau dans un miroir
re - représentation très faible

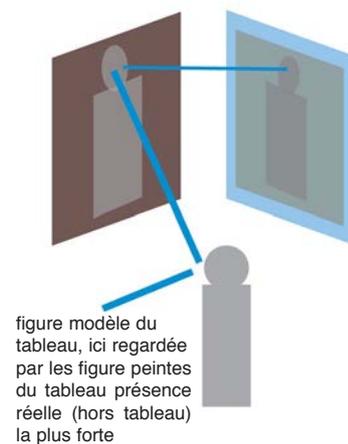
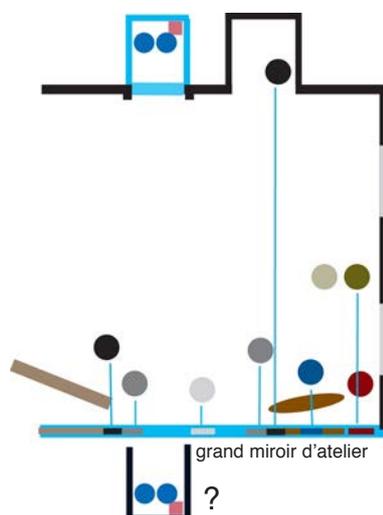


figure modèle du tableau, ici regardée par les figure peintes du tableau présence réelle (hors tableau) la plus forte



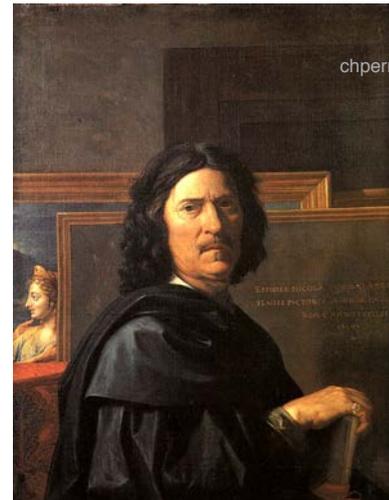
Deuxième hypothèse : sur le tableau vu de dos, Velasquez est en train de peindre son autoportrait, accompagné des princesses, naine, bouffon, etc.

C'est-à-dire en fait : sur le tableau vu de dos que montre le tableau des Ménines, Velasquez est en train de peindre les Ménines, soit le tableau que maintenant l'on regarde. Il y a deux indices à l'appui de cette hypothèse : la tradition picturale de l'autoportrait et le format de la toile vue de dos sur laquelle Velasquez en autoportrait peint.

Les autoportraits de peintre sont de deux sortes : soit le peintre pose inactif, et en ce cas ses mains sont libres ou portent des accessoires non-picturaux ; soit le peintre pose en train de se peindre, et ses mains portent pinceaux et palette, souvent accompagnées en cette pose d'un fragment du tableau, vu de dos, posé sur chevalet. Or ce tableau que l'on voit sur le tableau, accompagnant l'autoportrait est justement le tableau que le peintre voit, dans le miroir, accompagnant son portrait : c'est donc le tableau sur lequel il est en train de peindre son autoportrait. Ainsi le tableau peint à l'envers dans le tableau est, à l'endroit, le tableau que l'on regarde, le miroir offrant le recto et le verso d'un même tableau.

D'autre part, le format de la toile vue de dos à laquelle Velasquez en autoportrait travaille est bien trop grande pour un portrait du couple royal seul. Si tel eût été le cas, roi et reine auraient été représentés assis ou en pied, ce qui nécessite une toile d'une hauteur maximale de deux mètres environ. Or, cette toile de dos à une hauteur presque double à celle des figures, soit environ trois mètres. Elle est donc trop haute pour un double portrait, mais a une juste taille pour réaliser un portrait de groupe dans une pièce dont on voit sol et plafond : cette toile de dos a la taille voulue pour faire le portrait du peintre, accompagné des suivantes, princesse, gouvernants, naine et bouffon ; cette toile vue de dos a la taille voulue pour réaliser le tableau des Ménines. J'oserai ajouter que cette toile vue de dos mesure exactement 318 cm de haut par 218 cm de large, ce qui sont les dimensions du tableau des Ménines que je regarde.

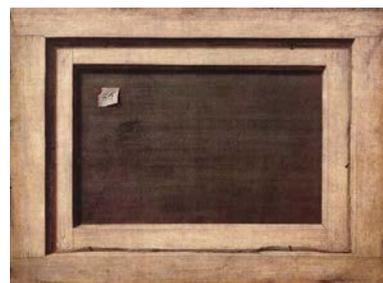
Selon ces deux indices, la toile vue de dos peinte sur le tableau des Ménines est, à l'envers, ce que le tableau des Ménines montre. Et Velasquez a ainsi livré au roi son autoportrait réalisé alors qu'il travaillait à cet autoportrait, un autoportrait où il est accompagné des suivantes et princesse innocentes, d'une naine et d'un bouffon, d'un chien et de gouvernants, d'un gentilhomme quittant ou entrant dans la pièce et du couple royal rejeté dans un miroir qui les reflète, tout au fond de la pièce. N'est-ce pas presque en revenir à la première hypothèse ? Non, parce qu'une nuance de taille différencie cette seconde hypothèse de la première : pour réaliser cet autoportrait de groupe, Velasquez avait devant ses yeux non point le roi et la reine posant, mais un grand miroir où chaque membre du groupe se reflétait... et en ce cas où sont le roi et la reine ?



Poussin, autoportrait de 1650



Rembrandt, autoportrait de 1660



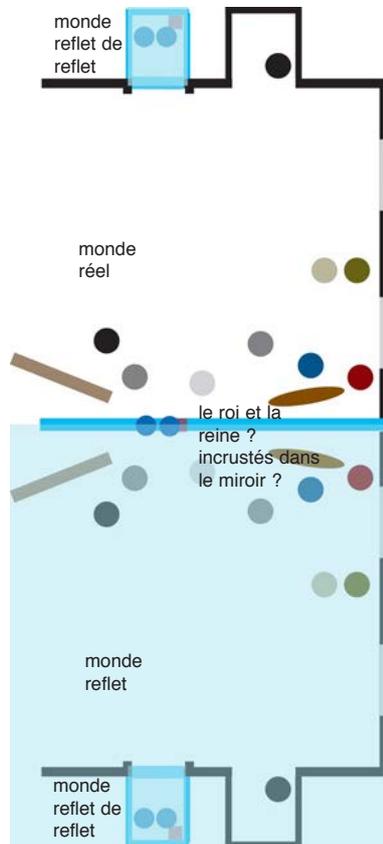
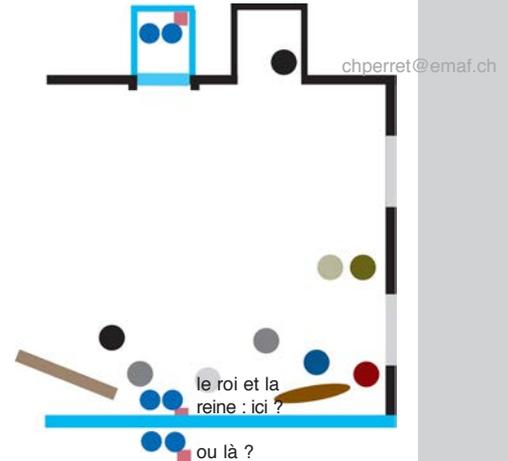
Gijbsrechts, Verso d'une peinture, 1670

Puisque ceux-ci se reflètent dans le miroir du fond, ils doivent bien être quelque part. Et pour les placer ne reste que deux solutions : ou ils se trouvent devant le miroir, entre Velasquez et le miroir, ou ils se trouvent derrière le miroir, placé entre Velasquez et eux. Or ces deux seules solutions logiques sont toutes deux impossibles. Le roi et la reine ne peuvent pas être devant le miroir, puisqu'en ce cas le tableau des Ménines nous les montreraient, vus de dos, au tout premier plan. Le roi et la reine ne peuvent pas être derrière le miroir, puisque la taille requise par ce miroir pour qu'il puisse refléter tout l'espace, soit trois mètres sur deux, cache totalement le couple royal ; or s'il est caché, comment pourrait-il se refléter dans le petit miroir dépeint au fond du tableau ?

Ne reste finalement qu'une seule solution, illogique ou fictionnelle : le roi et la reine sont le miroir. A l'appui de cette absurdité, il faut affirmer que l'espace dépeint dans le tableau des Ménines est de toute manière un espace fictionnel : jamais Velasquez n'a vu l'entier de la scène qu'il a peinte. Les Ménines n'est pas une photographie : c'est un tableau. C'est-à-dire que jamais, pour peindre un tel tableau, il ne fut nécessaire que tous les modèles des figures dépeintes posent au même moment et au même endroit. Velasquez a bien plutôt en quelques jours réalisés son autoportrait, se contemplant seul dans son atelier face à un miroir, et se peignant tout à gauche de son tableau. Puis il a été chez la princesse cadette, afin de réaliser son portrait, puis chez les suivantes, afin de faire le leur ; il a ensuite fait venir naine et bouffon, pour les peindre tout à droite de son tableau, et ainsi de suite. L'espace des Ménines est, comme tout espace peint, un espace recomposé (composé de collages), et est donc un espace fictionnel, ou une fiction.

Mais, si l'on entre dans cette fiction, reste qu'elle pose cette question récurrente : où sont le roi et la reine dont on ne voit que le reflet ? et que la seule réponse convaincante est : dans le miroir ! Roi et reine ne sont que reflets incrustés dans le miroir ; dans l'un ou l'autre des deux miroirs. Que ce soit dans le miroir peint - feint au fond de la pièce dépeinte dans le tableau des Ménines ou dans le miroir fictionné hors du tableau, devant lui, ayant permis sa réalisation, cela n'y change rien : roi et reine ne sont que reflets.

Si le Roi d'Espagne, Philippe IV, eu compris ceci, alors il se serait fâché contre son peintre ; mais celui savait qu'à aucun moment il n'aurait l'intelligence de pénétrer si profondément dans la structure du tableau. Structure qui énonce clairement : vous, le roi n'êtes que reflet, pur reflet et reflet de reflet ; vous n'êtes rien, sinon une apparence ou une illusion. Votre pouvoir n'est qu'un jeu de miroir, votre puissance une feinte image renvoyant à une feinte image. Et quant à vos proches, regardez-les : du narcissisme de votre fille cadette, qui contemple son reflet dans mon miroir d'atelier, étudiant complaisamment sa pose, au narcissisme de votre fille aînée, essayant ses révérences devant se miroir, passant par l'attention exagérée de votre fille médiane pour la benjamine, elles ne sont qu'apparence d'un jeu de cour qui n'est gracieux et élégant que proportionnellement à son égocentrisme (en témoigne encore le gentilhomme qui entrant dans la pièce contemple déjà son reflet - ou sortant de la pièce



le contemple encore -). Il est remarquable par ailleurs de noter que les seuls regards réellement dignes ou désintéressés viennent du peintre lui-même, de la naine, du jeune bouffon, du chien ou des gouvernants ; soit des figures externes à la famille royale, qui ne sont à la cour que pour le divertissement ou l'éducation de cette famille. C'est ainsi par un détour psychologique, en étudiant très précisément les regards de ses figures, que Velasquez condamne sans appel la famille de Philippe IV.

Cette condamnation par Velasquez ne se fait par ailleurs pas sans une autocritique de l'auteur. Tout bon jugement commence par la capacité de se juger soi-même, et toute critique, pour ne pas être cynique, commence par l'ironie (soit la capacité de se considérer soi-même comme ridicule). Ainsi Velasquez se dépeint-il tout à gauche de son tableau dans une posture trop sérieuse, trop hautaine, trop sévère ; en contemplateur mûr, satisfait, bombant le torse, immobile devant son tableau. Mais à cette figure ne fait que répondre celle dépeinte toute à droite, celle du jeune bouffon espiègle, qui taquine le chien et semble avoir fait irruption en courant dans le tableau. L'opposition de ces deux figures ne fait que renforcer la prétention du peintre, et rend ridicule sa hauteur, sa mure contemplation, sa sévérité, sa satisfaction et son immobilité bombée.

Conjonction des deux hypothèses : tour - détour - retour ; l'art de la volute ou de la volute, l'art de l'ellipse, une subtile rhétorique de l'image ou du langage.

Les Ménines sont ainsi une mécanique à trois niveaux. Le premier niveau, ou tour, critique le roi, le réduit, le floue et le rejette ; c'est un premier niveau d'apparence aisément surmontable. Le second niveau, ou détour, affirme à l'inverse le pouvoir du roi, spectateur d'un spectacle qui le regarde et l'honore, renforçant sa puissance et sa souveraineté ; c'est le second niveau d'apparence, et celui-ci se donne pour la réalité de ce qu'énonce le tableau, à moins qu'une analyse profonde de sa structure ne le dénonce comme une apparence élevée au carré. Démontant le jeu des apparences, celui de l'apparence de l'apparence, le troisième niveau, ou retour, critique de la manière la plus acerbe le roi et la reine, les posant comme reflets de reflet, abîme nulissime de vaine apparence, et critique de même les filles du roi, les princesses, comme d'égocentriques enfants ne se préoccupant que de leur paraître ; ce troisième niveau et le niveau réel du tableau. Il est ce que profondément le tableau énonce.

Tour - détour - retour : il s'agit bien d'une volute ou d'une volute, que le spectateur des Ménines doit parcourir en son entier pour saisir le sens profond du tableau. Velasquez utilise donc la forme canonique de la composition baroque : la volute. Mais la part critique de son discours, et c'est là son efficacité, ne lui fait pas utiliser cette volute sous son aspect visuel : il n'y a pas tant de dessin en volute dans la composition formelle du tableau des Ménines. La volute est bien plus rhétorique que visuelle : elle est un effet du parcours visuel, un effet de sens. Il s'agit d'une volute sémiologique, quasi linguistique, une volute liée au mécanisme interne à l'image, à la mécanique conceptuelle du



chperret@emaf.ch

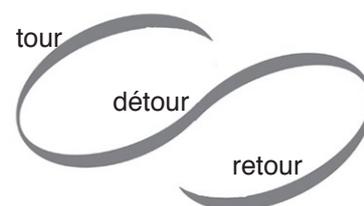


tableau des Ménines. C'est ainsi parce qu'elle est un effet du discours plutôt qu'une apparence de l'image que cette volute acquière une force critique. Critique qui, pour rester efficace, ne pas être condamnée, devait rester inaperçue d'un roi, de son pouvoir comme de sa famille, dénoncés comme vaine apparence.

Reflét de reflét sans qu'il n'y ait d'original, apparence de l'apparence sans qu'il n'y ait de réel, le corps du roi n'est que miroir de miroir. Le roi n'est qu'un paraître sans être, le roi n'existe pas, ou n'existe que comme image sans réalité. Les Ménines ouvrent un vide, un manque, ou une ellipse : celle de l'absence du corps réel du roi. A nouveau la critique opérée par Velasquez reprend une des formes stylistiques majeures de l'art baroque ; mais à nouveau Velasquez n'utilise pas l'ellipse sous sa forme visuelle, il l'a prise sous sa forme sémiotique ou linguistique. «Ellipse : (1573 ; latin ellipsis, grec elleipsis << manque >>). Omission syntaxique ou stylistique de un ou plusieurs mots [ou figures] que l'esprit suppléé de façon plus ou moins spontanée.» (Petit Robert). Le roi et son pouvoir sont, dans les Ménines, victimes d'une telle ellipse. Le tableau énonce : le pouvoir est vide, le trône est vacant. A nouveau la critique, pour rester efficace, ne pas être condamnée, devait rester inaperçue du roi.

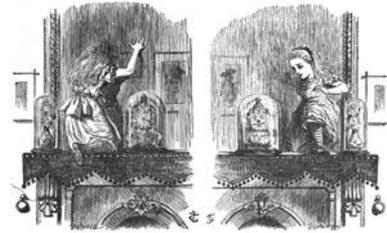


Or Velasquez savait que son roi, Philippe IV, n'apercevrait pas la critique, ne serait pas capable de franchir le second niveau de lecture du tableau pour en atteindre le troisième niveau. Velasquez connaissait le peu de perspicacité et d'intelligence de Philippe IV, incapable de parcourir l'entier de la volute, ou de fermer l'ellipse pour la comprendre ; utilisant un tour d'intelligence, Velasquez, au passage, démontre en plus le peu d'intelligence de son souverain. Philippe IV, roi d'Espagne, des Pays-Bas espagnol et par alliance du St Empire romain germanique et d'Autriche-Hongrie (ainsi que des colonies rattachées), de 1621 à 1665, souffrait de tares physiques et probablement mentales dues à de trop fréquentes unions consanguines. Peu capable de lui-même, il laissa le pouvoir à des favoris médiocres (le gentilhomme du tableau peut-être), qui entraînèrent l'Espagne dans des guerres évitables, guerres qu'elle perdit. Une déplorable politique intérieure provoqua des révoltes et une crise économique dont l'Espagne ne se remit jamais. En particulier, la politique du «tout dans les colonies» tua le développement économique intérieur et provoqua un cataclysme écologique : la disparition des forêts et l'assèchement définitif du sol espagnol, dus à la construction surextensive de navires destinés à relier l'Espagne et ses colonies d'Amérique latine. Ainsi affaiblie, l'Espagne déclina, fut envahie par Napoléon après 1800, tomba dans de multiples troubles et révoltes tout au cours du XIXe siècle, dans la guerre civile de 1933 à 1937, puis sous la botte de Franco jusqu'en 1975. Seuls la politique ultra protectionniste du régime franquiste, l'avènement du tourisme et les compensations budgétaires apportées par l'Union européenne ont pu relever l'Espagne, victime d'avoir trop grossi à l'extérieur en oubliant de développer son intérieur, ce au XVIIe siècle. Une leçon que la mondialisation économique vue par l'OMC devrait nous inciter à retenir.



Les Ménines de Velasquez ne pouvaient pas bien sûr prédire l'avenir, mais elles ont pu prouver l'incapacité d'un roi, l'apparence de son pouvoir, le narcissisme complaisant de sa famille, la clôture d'un cour dirigeante ne se tournant que sur sa propre contemplation, oubliant qui elle dirige et ce pourquoi elle dirige, oubliant l'Espagne, son peuple, ses gens. Sans doute y a-t-il de forts rapports entre ce tableau, de 1657, et la tragédie de Shakespeare, Hamlet, de 1600, qui montre comment, par querelles interne, le pouvoir danois c'est laissée envahir par la Pologne. Le tableau comme la pièce usent de tours rhétoriques et linguistiques complexes, dénoncent le narcissisme et l'indécision d'un pouvoir vide, et posent le dénonciateur à la foi comme sérieux et bouffon, comme lucide jouant à être fou ou fou paraissant être lucide, reflets d'un subtil jeu de miroir. Plus proche de nous, Lewis Carroll s'est inspiré des Ménines pour l'écriture d'Alice, lorsque celle-ci entre dans le miroir, le traverse et passe de l'autre côté ; Marcel Duchamp de même, dans ses jeux de verre ; Joseph Kosuth, lorsqu'il expose un objet (tour), sa photographie (détour) et sa définition (retour) ; ou finalement Dan Graham, de par ses miroirs reflétant des moniteurs vidéos diffusants ce que filment les caméscopes qui les surmontent, inversement.

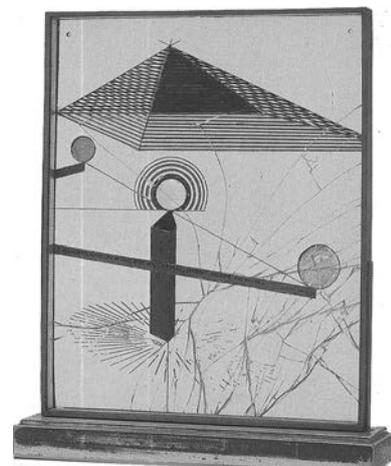
Tenniel, gravures illustrant la première édition d'Alice de l'autre côté du miroir, de Lewis Carroll, 1896



A lire sur le sujet :

Michel Foucault, Les Suivantes, premier chapitre des Mots et des choses (Gallimard 1966). Jacques Lacan, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Seuil, 1973).

Louis Marin, Le Portrait du roi, (Minuit 1981), Le Récit est un piège (Minuit 1978), et Utopiques, jeux d'espaces (Minuit 1973).



Duchamp, A regarder, de l'autre côté du verre, d'un oeil, de près, pendant une heure, 1918



Kosuth, Un et trois : chaise, 1965

Dan Graham, Opposition de miroir et de vidéo avec retard, 1974



Poussin : la mise en scène clarifiée ou le retour à l'ordre classique

chperret@emaf.ch

Nicolas Poussin, né aux Andély (Nord de la France) en 1594 et mort en 1665 à Rome, où il résida dès 1612, mis à part un bref retour à Paris entre 1640 et 1642, est un artiste baroque qui critiqua et combattit l'idée même du baroque. Il retrouve des formes d'expression plus classiques, devenant l'inventeur d'un «art classique», et le précurseur du classicisme (fin du XVII^e siècle, début du XVIII^e siècle) et du néoclassicisme (1780 - 1880).

Issu d'une famille modeste, Poussin fait un apprentissage de peintre chez des petits maîtres normands et parisiens. Soucieux de poursuivre sa formation par l'étude des Italiens de la Renaissance (en particulier Raphaël et Carrache), il se rend à Rome dès 1612. Là, un très long temps d'études autodidactes prépare son travail artistique, qui ne débute que très tardivement, vers 1630. Poussin est donc un artiste tardif, qui retarde son oeuvre pour ne produire que dans la maturité (vers 36 ans). Dès ces années, il va s'opposer aux esthétiques baroques, en particulier aux caravagesques : «Caravage est venu au monde pour détruire la peinture» et aux rubensiens qui «chantent tout sur le même ton» (les citations sont de Poussin, tirées des lettres qu'il écrivit).

Ce que Poussin reproche à l'art baroque, c'est le faste extrême. L'omniprésence du dramatisme propre à Caravage et à ses suiveurs, et l'omniprésence du lyrisme propre à Rubens et à ses imitateurs. Certes, une peinture peut être dramatique ou lyrique, mais elle n'a pas à l'être à tout instant : le style doit être au service de l'histoire que la peinture met en scène. Ainsi, un artiste ne doit pas avoir son style propre (le clair - obscur étant le style de Caravage, ou les volutes étant le style de Rubens) ; il doit se mettre au service d'un récit, dont le climat spécifique imposera un style à sa peinture.

La peinture, c'est l'histoire : peindre l'histoire

«Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet.»

Pour Poussin, la peinture doit être plus qu'un effet de mise en scène, qu'un simple décor, même porté au paroxysme du dramatisme ou du lyrisme : si la peinture est mise en scène, elle est mise en scène d'une histoire. Or, une histoire, c'est un récit raconté : elle existe d'abord sous forme orale ou écrite, c'est-à-dire en mots, en phrases (groupes de mots) et en manière de raconter (tournure des phrases). Dans le langage, les mots sont parties du vocabulaire, les phrases de la grammaire, et les tournures de la rhétorique. Poussin va dès lors se demander si le visuel, la peinture, peut avoir un vocabulaire, une grammaire et une rhétorique.

Une histoire c'est ensuite des personnes qui agissent, ou à qui arrivent des événements. Se pose alors la question de savoir si on peut dépeindre les personnes et les actions perpétrées, ou les événements subis. Un personnage, dans une histoire, a des caractéristiques physiques et morales ou psychiques. C'est sur ces dernières que Poussin va se concentrer, parce qu'elles expliquent pourquoi tel personnage agit de telle ou telle manière ou pourquoi il réagit de telle ou telle manière face à un événement. Qu'un homme tue un autre homme : ceci ne s'explique pas par sa description physique (il peut être petit ou grand, blond ou noiraud, jeune ou vieux) ; ce meurtre ne s'explique que par un tempérament psychique ou des valeurs morales. Or, ces choses ne sont pas de l'ordre du visible ; comment dès lors peut-on les peindre ? Seraient à peindre l'action ou l'événement, leur climat, les figures qui la provoquent ou la subissent, leurs états d'âme ou leurs réactions, ce qui se nomme leurs «passions» .

L'hypothèse de Poussin est que, s'il existe un langage visuel, la peinture, qui est dessin, couleur et figuration (ou figures), doit fournir, soit à travers ces jeux de lignes, soit par ces jeux colorés, soit enfin par l'attitude et l'expression des figures, un vocabulaire, une grammaire et une rhétorique qui permettront le rendu de l'entier de l'histoire. Celle-ci se donnerait alors autant à voir qu'à lire ; la peinture se faisant texte visuel.

Le climat de l'action serait du ressort d'un choix de composition générale de la surface du tableau et d'une gamme colorée générale. Le choix de composition fixe la position des décors et des figures. Les décors servent à préciser le climat général de l'action. Les vêtements des figures sont, quant à eux colorés. L'usage de diverses couleurs particulières donnera les passions émises ou ressenties. Les expressions des figures préciseront, avec leurs gestes, ces passions. Enfin, les gestes détermineront l'action perpétrée ou l'événement subi.

C'est ainsi que Poussin va mettre en place une sorte de langage visuel. Mais il ne s'agit pas d'un langage au sens strict du terme, c'est-à-dire d'un langage constitué de signes, où chaque signifiant a un signifié précis (par exemple, la verticale pour signifier l'élévation ou le rouge pour signifier la violence). Les significations trop varient en fonction du contexte pour qu'on puisse établir un code strict dans sa peinture. Il paraît plus juste de dire que chaque ligne, couleur, expression ou geste connotent l'histoire, c'est-à-dire donnent une indication plus qu'une signification ; qu'ils en modèlent ou modulent le sens. C'est sans doute pourquoi Poussin nomma ces équivalents des «modes».

Il ne faisait en ce sens que retrouver les modes de Raphaël, de la Renaissance et de l'Antiquité gréco-romaine, pour qui là aussi voir égalait à lire. Mais s'il y a reprise, Poussin les enrichit considérablement, introduisant les couleurs, gestes et expressions, les affinant et les rendant à la fois plus riches et plus subtiles, c'est-à-dire moins figés dans des codes conceptuels, plus sensibles ou plus humains.

Liste non-exhaustive d'exemple de modes :

Modes du climat

Composition générale du tableau :



héroïque



lamentable



épique



tragique

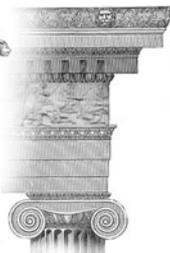


lyrique

Ordres architecturaux des décors :



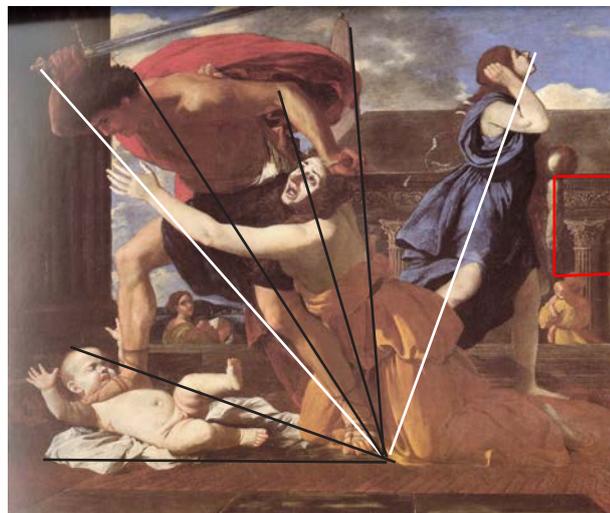
dorien :
sévérité
pouvoir
juste, moral



ionien :
festivité
élégance
beauté



corinthien :
prestige
pouvoir inégal
excès



Le Massacre des Innocents,

Composition lamentable et tragique. L'abus de pouvoir du soldat romain est exemplifié par la colonnade corinthienne du temple de Rome.

Climats des coloris :

- | | |
|--------------------|----------------------------------|
| Couleurs claires : | serin, calme, figé |
| Couleurs sombres : | bouleversé, tragique, mouvementé |
| Couleurs froides : | extérieur, nature, douceur |
| Couleurs chaudes : | intérieurs, culture, volupté |
| Couleurs vives : | bonheur, joie, félicité |
| Couleurs ternes : | tristesse, deuil, mort |
| Accord coloré : | plénitude |
| Désaccord coloré : | déchirure |

Modes des passions

Equilibre dans la répartition des figures : accord, communauté
 Déséquilibre dans la répartition des figures : désaccord, rejet, individualisme

chperret@emaf.ch

Rouge écarlate et blanc pur : sagesse, justice, pouvoir
 Bleu azur et jaune d'or : vertu, justesse, conseil
 Orangés : richesse
 Gris-bleutés ou verdâtres : pauvreté
 Brun rouge et brun vert : vice, faute, haine
 Blanc pur : innocence, pureté
 Noir pur et rouge écarlate : violence, meurtre
 Violetes sombres, couleurs assombries : deuil, douleur, discrétion
 Couleurs éclaircies, pastels : réflexion, intériorité
 Chaires blanchies : innocence, faiblesse
 Chaires rougies : colère, force
 Chaires verdies : haine, jalousie
 Chaires bleuies : maladie, mort

Bras écartés : surprise, étonnement, émerveillement
 Bras rabattus sur le visage : douleur, tristesse, deuil
 Bras se levant vers le visage : angoisse, peur, terreur
 Bras se levant au-dessus du visage : cri, effroi, drame
 Corps replié : humilité, faiblesse, victime
 Corps droit et statique : maîtrise, flémmatisme, pouvoir
 Corps en action : excès, force, violence

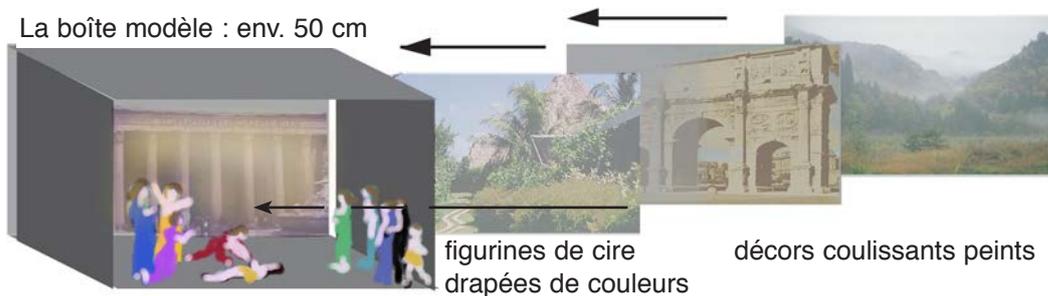
Les visages serins, ouverts, fermés, écarquillés, hébétés, lisses, brutaux, etc. participent aussi, de par leurs expressions, aux modes des passions.

Modes des actions

Bras tendu : montrer, dire, avertir, commander, ordonner
 Bras rabattus sur la poitrine : demander, prier
 Bras écartés : arrêter, empêcher
 Bras levés : s'exclamer, crier
 Bras sur le visage ou dans les cheveux : pleurer
 Bras le long du corps ou couverts sous la toge : assister, conseiller
 Bras appuyés sur un objet : penser, réfléchir, méditer

On trouve aussi : être immobile, marcher, courir, fuir, rattraper, se débattre, prendre, etc.

Ces modes étaient très savamment étudiés par Poussin, pour qui «la peinture était grande pratique et théorie jointes ensembles». Il les écrivait, les essayait sur de multiples esquisses et dessins préparatoires et leur donnait même probablement forme concrète, par un petit théâtre qu'il se fabriquait. Théâtre enfermé dans une boîte de moins de cinquante centimètres qu'il observait sans doute en peignant ses tableaux. Les figures ne sont par ailleurs jamais dessinées d'après des modèles vivants : toutes sont adaptées de dessins établis à partir de frises gréco-romaines ou de la colonne Trajane. Poussin n'utilisait pas de modèle vivant, parce qu'il ne voulait pas que ces figures soient la représentation ou le portrait de quelqu'un. Elles sont ainsi plus des entités générales et abstraites que des êtres particuliers. Les figures de Poussin fonctionnent comme des archétypes. C'est en ceci qu'elles parviennent à bâtir un langage.



Poussin parvint ainsi à peindre l'histoire, se faisant, par les modes qu'il propose, précurseur de la peinture classique et néoclassique et de toutes les formes visuelles narratives, que ce soient l'illustration, la bande dessinée ou le cinéma.

Autoportrait de 1649.

Le peintre tient entre ses mains croisées, jointes ensemble, une plume à dessin et un traité de théorie : «grande pratique et théorie jointes ensemble».



chperret@emaf.ch

Autoportrait de 1650, ici la théorie apparaît sous forme de muse peinte sur la toile, la praxis étant symbolisée par les tableaux retournés, le cartable à dessin et le diamant en prisme (lumière et couleur).

Le peintre face à l'histoire : la leçon de l'histoire

Parti en 1612 à Rome, Nicolas Poussin laissait derrière lui une France troublée. Louis XIII est sur le trône de France depuis 1610. Il va lutter contre l'influence de la papauté romaine, affirmant que l'Eglise c'est l'Etat, et que l'Etat, c'est le Roi. D'autre part, Louis XIII doit mettre au pas les nombreux ducs et comtes de France qui, soucieux de leurs privilèges, cherchent à maintenir leurs régions indépendantes de la couronne royale. Enfin, le Roi doit faire face aux guerres de religion opposant catholiques et protestants, à l'extérieur du royaume (Guerre de trente ans) comme à l'intérieur de celui-ci.

Politiquement, Louis XIII va parvenir à ses fins en instaurant la monarchie absolue : jusqu'alors le Roi ne pouvait prendre aucune décision seul ; la chambre des nobles contrôlant le pouvoir royal. Louis XIII décide d'abolir cette chambre et la remplacera par un premier ministre qu'il nommera : il s'agira du Cardinal Richelieu. Celui-ci nomme des ministres qui sont fonctionnaires d'Etat. Souvent d'origines bourgeoises, et non nobles, ceux-ci s'enrichissent et acquièrent rapidement un statut social supérieur à celui de la noblesse.

A la mort de Louis XIII, en 1643, c'est le Cardinal Mazarin, alors premier ministre qui assurera seul le pouvoir, le successeur légitime du Roi étant trop jeune pour accéder au trône. Mazarin doit faire face à la révolte de la noblesse (La Fronde 1648 - 1653) et, vainqueur, réduira le rôle des nobles français à néant. Parallèlement, le déclin de l'Espagne assure à la France le rôle d'Etat européen dominant. Lorsqu'en 1661, Louis XIV a atteint sa majorité et monte sur le trône, c'est pour gouverner seul, de manière absolue, la monarchie la plus puissante d'Europe.

Ces prédécesseurs avaient donné le pouvoir absolu au Roi, un pouvoir quasi dictatorial, centralisé et centralisateur. Lorsque Nicolas Poussin meurt en 1665, Louis XIV n'en est qu'au début de la construction politique qu'il entend entreprendre : la monarchie absolue de droit divin, système politique centré sur la figure divine du «Roi Soleil», système où tout se résume à lui («L'Etat c'est moi»), système qui connaîtra son lieu et son temps propre : Versailles. Dans un tel contexte politique, tous les autres pouvoirs, nobles, bourgeois, ecclésiastiques ou populaires seront réduits au rôle de figurants burlesques.

Il est intéressant de remarquer que, dans ce contexte politique menant vers le totalitarisme royal, Louis XIII avait invité Nicolas Poussin à revenir à Paris, ce dès 1638, afin de réaliser les peintures d'apparats de la Grande Galerie du Palais royal du Louvre. Or Poussin a refusé cette invitation, ne se rendant à Paris qu'en 1640, alors forcé par la menace de l'envoi d'un corps d'armée pour le faire revenir de Rome. Poussin quitta Paris en 1642, profitant de la maladie du roi, et rentra libre à Rome, déclarant ne jamais plus vouloir retourner dans sa France natale.

La question se pose de savoir pourquoi il manifesta ce refus de se rendre à Paris, pourquoi ensuite il retourna précipitamment à Rome, et pourquoi enfin il ne voulut jamais plus revenir dans son pays. La réponse se lit, à mot couvert, dans certaines de ses lettres ; elle se lit aussi, sous le couvert de sa peinture, dans ses tableaux : au temps de l'avènement du régime totalitaire de la monarchie absolue, Nicolas Poussin est républicain.

Poussin croit en un régime politique où le gouvernement est assuré par un conseil de sages élus. Son modèle, il l'a puisé dans les livres, étudiant la République de Platon ou certains modèles de gouvernements romains. Pour lui, seul le bon sens de chacun, à la fois enrichi et moyenné par le bon sens des autres assurera un gouvernement équilibré, sans excès, sans violences et sans vices ; un gouvernement de la raison. Ce gouvernement doit être au service de l'Etat, et non l'Etat au service du gouvernement ; l'Etat doit être au service du Bien commun, c'est-à-dire du Peuple, et non le Peuple au service de l'Etat.

Rien n'est évidemment plus opposé à sa vision politique que le pouvoir royal absolu mis en place par Louis XIII, Richelieu, Mazarin et Louis XIV. C'est pourquoi il s'opposera à ces figures politiques majeures. Premièrement, en ne répondant pas de plein grès à leurs commandes, secondement par les messages délivrés par ses tableaux, troisièmement par le choix des destinataires de ces tableaux, et quatrièmement par les lettres, envoyées aux destinataires, et qui accompagnaient l'envoi du tableau.

S'il ne peignait pas pour le Roi, ni pour l'Eglise, qui en France n'avait dès lors plus aucun pouvoir, pour qui donc peignait Poussin, qui n'avait pas de clientèle à Rome ? Il peignait et envoyait ses tableaux à des amis, présents à la cour royale qui, tant bien que mal, tentaient de défendre une vision politique républicaine : Messieurs de Chantelou, de Chambrey et de Pointel, tous trois intendants à la cour. Certes Poussin connaissait la limite de leur influence et dès lors savait les limites de sa protestation. Il n'en demeure pas moins que celle-ci fit date.

Sinon, pourquoi Louis XIV, quelques années après la mort de Poussin, fit-il étudier ses tableaux par tous les peintres de l'Académie royale, afin de faire réaliser des œuvres au style semblable mais au discours désamorcé ? Sinon Pourquoi, dans l'opposition à Louis XV provenant de la bourgeoisie parisienne, des peintres, tels Chardin ou Watteau, liés à Diderot, Voltaire et Rousseau (Les lumières, 1700), se réclamèrent-ils de Poussin, dans un esprit pré-révolutionnaire ? Et enfin, pourquoi alors les grands peintres de la Révolution Française, des néoclassiques David et Ingres aux romantiques Géricault et Delacroix (1800) reprirent-ils la peinture et les messages de Nicolas Poussin.

Etre républicain au temps de la monarchie absolue, c'est savoir lire l'histoire, en prendre la mesure, être capable d'en tirer les conséquences et, finalement, de donner une leçon : une leçon par l'histoire et une leçon à l'histoire. C'est l'objectif final de Poussin : peindre l'histoire et la leçon de l'histoire. C'est dans cette leçon que dès 1640, il anticipera les questions et problèmes qui apparaîtront un siècle plus tard et qui, en 1789, causeront la perte du pouvoir qu'il questionnait. On pourrait dès lors considérer Nicolas Poussin comme un visionnaire ; il s'agit plutôt de voir en lui un chercheur, qui sans cesse se questionne sur les vertus du bon gouvernement. Vertus qui excluent le faste et la mise en scène baroque, vertus qui excluent les fêtes et la dépense, vertus qui excluent les excès et les artifices, vertus qui se refusent de considérer le monde comme un théâtre. Pour Poussin, le monde est bien réel, et la tâche de tout gouvernement est de commencer par prendre en compte sa réalité. Quant à l'art, il ne peut, par l'imitation du réel qu'il produit, qu'aider le gouvernement à mieux voir le réel. L'art ne doit pas aider à fuir le réel, il doit contribuer à le retrouver. C'est en quoi Nicolas Poussin se réclamait de Marc Aurel (Rome 121 - 180), empereur qui sut restaurer la République et philosophe marqué par les courants épicuriens et stoïciens.

Les épicuriens sont des philosophes qui considèrent que la vie réelle a tout à offrir ; il n'y a dès lors nul besoin de fuir dans l'artifice, de croire que le beau n'est qu'au théâtre et que dès lors il faille tout mettre en scène afin de voiler la vie par l'art. Les stoïciens sont plus modestes face au réel : celui-ci offre du bon et du mauvais, des avantages et des inconvénients ; en toute circonstance il faut prendre tout événement ou toute action dans l'impassibilité. Comme il n'y a pas d'excès de passion, l'homme ne connaîtra ni bonheur, ni grande tristesse, ni plaisir, ni grande douleur : il saura tout prendre avec mesure.

Cette mesure est l'idéal de Poussin : prendre la juste mesure du monde réel, des événements et des actions réels, voici le comble de la félicité ou de ce qu'il nomma «la délectation» : «la peinture est une imitation, faite de lignes et de couleurs, en quelque surface, de tout ce qui se voit sous le soleil. Sa fin est la délectation.»

Peindre l'histoire et la leçon de l'histoire : la peinture d'histoire

chperret@emaf.ch

Après tant de théorie, il paraît équilibré d'avoir autant de pratique, si «la peinture est grande pratique et théorie jointes ensembles». Ces quelques exemples de lecture tendent à montrer comment la peinture de Poussin se compose, comment il établit un vocabulaire, un grammaire et une rhétorique propres à bâtir un texte, comment ce texte délivre un message, et comment ce message esthétique est tout à la fois éthique et politique.

1. Le vocabulaire

La Sainte Famille à l'escalier. La scène est fixée dans le cadre orthogonal de l'architecture, composée de figures en triangle et des primaires colorées : bleu, rouge, jaune, blanc et violet quasi noir. Un subtil équilibre des droites verticales et horizontales, appuyant la scène, des triangles, la présentant dans sa globalité, des rectangles et des cercles, isolant certaines parties afin de les présenter particulièrement, est mis en place. L'action principale, St Jean offrant une pomme à Jésus, est renforcée par la diagonale de la règle de charpentier de Joseph et celle du regard échangé entre Marie, au jeune profil grec et noble, et Ste Anne, au vieux profil pointu, sage et sévère. Joseph, de couleur sombre, est déjà exilé d'un récit dont il ne fera pas partie. La Sainte famille à l'escalier affirme les bases d'un langage, soit un «vocabulaire».

2. La grammaire

Eliézer et Rébecca. Une hiérarchisation des informations en cinq groupes est assurée, afin de donner un sens de lecture au tableau, afin de le construire comme une «phrase».

Un groupe central est constitué en rectangle stable et actif, où l'on voit un homme en orange, le riche Eliézer tendre de sa main claire sur fond sombre une bague de mariage à une femme en bleu, Rébecca la vertueuse, la couleur servant autant à connoter une valeur morale qu'à pointer ce groupe comme principal par l'usage des complémentaires. Le geste de Rébecca montre comment elle accepte humblement la proposition de mariage qui lui est faite. L'autre main retenant un pli de sa robe connote son élégance.

Le groupe de gauche se construit en triangle dynamique, afin de monter la passion d'une femme en vert viré de brun et rouge rembruni, couleurs connotant la jalousie, occupée à la fois à envier Rébecca et à verser de l'eau dans une cruche. Son envie interfère sur son acte : elle ne voit pas que la cruche est remplie et que l'eau en déborde. Elle est dans cette action aidée par une femme en bleu et jaune, teintes connotant la vertu, et qui reste attentive au remplissage de la cruche. Ce groupe sert une leçon morale : il vaut mieux s'occuper de ces propres actions plutôt que de jalouser celles des autres.

Le groupe de droite est enserré dans un carré, stable et inactif. Trois femmes et un tissu, colorés de gammes éteintes de verts et rouges contemplent la scène avec envie, intériorisant leur jalousie. Leurs passions leur empêchent toute action, elles restent là, envieuses passives, un peu hautaines.

A l'arrière-plan, sur la gauche et en triangle et points isolés, on trouve cinq femmes vêtues de bleu pastel et assombri, de rose-orangé pâle et vert coupé au blanc, toutes des complémentaires atténuées, portent des cruches semblant ignorer la scène, prises dans leur propre histoire. Celle-ci, connotée par les couleurs pâlies, reste privée et intériorisée à ces figures ; elle n'interfère pas avec le récit principal, qui est celui d'une demande en mariage.

Enfin, à gauche dans le plan de fond, sont à peine visible deux femmes assises en un rectangle, vêtues de vert et de rouge très assombri. Ce couple de complémentaires enfoncées connotent une discussion privée, qu'elles entretiennent entre elles seules discutent, ignorant manifestement la scène. En retrait et dans l'oubli de la scène principale

Le décor, bâti en rectangles et cercles, appelant stabilité et plénitude, montre un paysage de fontaine en limite d'une ville romaine, aux couleurs atténuées par une brume, bruns, verts et bleus ombrés, coloris connotant le calme et la félicité naturelle et laissant les figures du premier plan surgir dans la lumière, comme fait principal de l'histoire. Par sa composition complexe, qui articule les «corps du récit» et les donne à voir comme à lire dans un ordre déterminant une «phrase», Eliézer et Rébecca pose la «grammaire» de l'espace pictural de Nicolas Poussin.



Le "vocabulaire"

La Sainte famille à l'escalier



La "grammaire"

Eliézer et Rébecca



La "rhétorique"

Le Jugement de Salomon

3. La rhétorique

Le Jugement de Salomon, plus qu'une «phrase», montre l'apparition d'un discours complexe, où la formule «voir égale lire» prend son sens plein. C'est la réalisation achevée d'une «peinture d'histoire» : à savoir d'un tableau qui montre et raconte l'histoire et fait voir et lire la leçon de l'histoire. La composition est de mode héroïque et épique, soit globalement menée par un triangle central et une ligne en frise, posant des verticales en symétrie, à gauche comme à droite du triangle.

chperret@emaf.ch

Le triangle présente en son sommet Salomon en rouge et blanc, figure du pouvoir et de la justice, qui écoute et pèse une argumentation qui se déroule à la base du triangle. Il va devoir juger : deux prostituées partageaient la même chambre ; toutes deux avaient un enfant. Dans son sommeil, l'une des deux roula sur son enfant et l'étouffa. Chacune des deux mères prétend que l'enfant vivant est le sien ; qui a raison ? à qui appartient l'enfant vivant ? Salomon résoudra ainsi le dilemme : ne pouvant savoir laquelle est la vraie mère, il décidera de trouver laquelle est la bonne mère. Il ordonnera de trancher l'enfant vivant en deux, afin d'en donner une moitié à chaque mère. La meilleure des deux mères fut évidemment celle qui fut résolue à donner l'enfant à l'autre mère plutôt que de le voir mourir ; elle reçut, bien évidemment, l'enfant.

Premier Testament, I Rois 3, 16 à 28 :

« L'une des femmes dit: Pardon! mon seigneur, moi et cette femme nous demeurions dans la même maison, et je suis accouché près d'elle dans la maison. Trois jours après, cette femme est aussi accouché. Nous habitons ensemble, aucun étranger n'était avec nous dans la maison, il n'y avait que nous deux. Le fils de cette femme est mort pendant la nuit, parce qu'elle s'était couchée sur lui. Elle s'est levée au milieu de la nuit, elle a pris mon fils à mes côtés tandis que ta servante dormait, et elle l'a couché dans son sein; et son fils qui était mort, elle l'a couché dans mon sein. Le matin, je me suis levée pour allaiter mon fils; et voici, il était mort. Je l'ai regardé attentivement le matin; et voici, ce n'était pas mon fils que j'avais enfanté.

L'autre femme dit: Au contraire! c'est mon fils qui est vivant, et c'est ton fils qui est mort. Mais la première répliqua: Nullement! C'est ton fils qui est mort, et c'est mon fils qui est vivant. C'est ainsi qu'elles parlèrent devant le roi. Le roi dit: L'une dit: C'est mon fils qui est vivant, et c'est ton fils qui est mort; et l'autre dit: Nullement! c'est ton fils qui est mort, et c'est mon fils qui est vivant. Puis il ajouta: Apportez-moi une épée. On apporta une épée devant le roi.

Et le roi dit: Coupez en deux l'enfant qui vit, et donnez-en la moitié à l'une et la moitié à l'autre. Alors la femme dont le fils était vivant sentit ses entrailles s'émouvoir pour son fils, et elle dit au roi: Ah! mon seigneur, donnez-lui l'enfant qui vit, et ne le faites point mourir. Mais l'autre dit: Il ne sera ni à moi ni à toi; coupez-le! Et le roi, prenant la parole, dit: Donnez à la première l'enfant qui vit, et ne le faites point mourir. C'est elle qui est sa mère. Tout Israël apprit le jugement que le roi avait prononcé. Et l'on craignit le roi, car on vit que la sagesse de Dieu était en lui pour le diriger dans ses jugements.»

Au coin droit de la base du triangle, en rouge noirci et vert bruni, des complémentaires virées à l'aigre indiquent la mauvaise mère ; tout comme la teinte verdâtre de sa chaire et l'expression acariâtre de son visage. Elle tient l'enfant mort dans ses bras et montre d'un air haineux l'enfant vivant, à gauche, tenu à l'envers par un soldat qui s'apprête à le couper en deux. De ce geste, elle ordonne qu'on le tranche. Au coin gauche de ce triangle, la bonne mère, en jaune et bleu, couleurs éclatantes de la vertu, écarte des bras pâlis et implore Salomon de ne pas faire partager l'enfant.

Le discours est clair, très clair : voir égale lire ; trop clair ? Il faut se méfier de la clarté.

Ce parce que la frise introduit un discours de plus. Disposée en symétrie autour de la figure tutélaire de Salomon, elle enserme le Roi juste de deux groupes au statut très différent : à gauche, très caché, des soldats impassibles, et à droite, très visibles, des femmes et un enfant réagissant violemment à la scène principale. Ce sont à gauche la société militaire et à droite la société civile ; les deux pouvoirs conseillant et contrôlant le Roi. Ce Roi n'a donc pas un pouvoir absolu : il règne sur une République. Ici commence plus que l'histoire : la leçon de l'histoire. Le message de Poussin, envoyé à la cour de France est celui-ci : Louis XIII n'est pas Salomon, parce que le Roi de France règne selon les principes de la monarchie absolue, alors que le Roi de justice règne en République. La sage justice étant républicaine qu'en est-il de la justice de France, dirigée par un pouvoir totalitaire ?

Les deux groupes dépeints par Poussin sont fermés par deux figures terminales proches de Salomon, figures qui s'opposent par leur aspect. Du côté des soldats, se tient un vieillard de face, barbu, jovial, gros, pour qui la vie semble plaisir ; alors que du côté des civils, on trouve un vieillard de profil, sec, ascétique, maigre, pour qui la vie est mesure et contrainte. Ces deux figures prêchent une leçon morale : la force froide de l'armée doit être tempérée par un esprit de plaisir (l'homme de face est un philosophe Epicurien), et les passions excessives des civils doivent être éteintes par un esprit de mesure (l'homme de profil est un philosophe Stoïcien).

chperret@emaf.ch

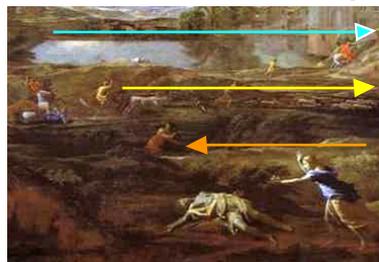
Entre ces deux groupes, Salomon, La Justice, attend et ne décide rien : il écoute, qui, sinon ces deux groupes. La frise cache donc, derrière le discours trop clair du triangle (l'histoire), un discours plus subtil (la leçon de l'histoire), puisque Poussin peint là, contre la Monarchie absolue où le Roi aurait tranché seul sa décision, son idéal d'un gouvernement Républicain : le Roi écoute sagement les deux pouvoirs : le Législatif, la société civile et l'Exécutif, l'armée ; la Justice ne se rendant qu'au nom de ces deux pouvoirs, chacun tempérés ou mesurés par une philosophie qui ramène les excès au niveau du bon sens commun.

Dans Le Jugement de Salomon, le «vocabulaire» et la «grammaire» du tableau, ou ses aspects esthétiques sont au service d'un discours éthique et politique, ce par l'intermédiaire d'une «rhétorique», qui règle toutes formes esthétiques sur un discours éthique. Ce discours, c'est celui que retrouveront les philosophes des Lumières : Voltaire, Diderot, Rousseau (1700). Ceux-ci proclameront que le seul bon gouvernement agit en fonction du bien commun ; qu'il doit intervenir quelque soit le statut social des requérants, puissants, modestes, bannis ou prostitués ; et que seul le bon sens commun, obtenu par une moyenne des décisions de chacun, permet d'établir un tel gouvernement. C'est la démocratie.

De l'ordre classique à l'ordre moral : les paysages de Poussin

C'est à travers ces paysages, tous peints après 1650, que Nicolas Poussin affirme le plus sa philosophie morale face à un monde troublé. Tous ses paysages recèlent en effet un drame, montré ou caché. Mais face à ce drame, le philosophe réagit sereinement, calme comme les reflets des lacs paisibles qui se situent au cœur de ses paysages. Ici, la philosophie outrepassa le réalisme : quel que soient les vents et les orages dépeints sur le tableau, le lac central du tableau reste calme, sans aucune vague ne troublant les reflets renvoyés par sa surface. Plus encore, les reflets oublient de renvoyer les événements dramatiques.

Dans Pyrame et Thisbé, sont victimes du drame ceux qui courent contre le vent. Au pied d'un arbre planté proche d'un lac que le vent n'agite pas, est déposé un drapé rouge, connotant le drame. Or, si l'arbre se reflète dans le lac, on ne trouve nul reflet du tissu rouge.



sens du vent

sens des figures se sauvant

sens des figures perdues



Dans Paysage avec un temps calme, nul drame n'est apparent. Le monde est serein. Pourtant, au bord du lac, tout au fond à gauche, un cavalier, surgit d'on ne sait où tout à droite, galope à toute allure, fuyant on ne sait quel drame situé hors du tableau. Le temps calme que celui-ci exhibe en est menacé : un drame extérieur, qu'on ne connaîtra jamais, et qui par là en est rendu plus inquiétant encore, se déroule, ailleurs, mais peut-être apte à parvenir jusqu'ici. A nouveau, le cavalier ne connaît pas de reflet dans le lac, miroir stoïque et épicurien.

détail de gauche

L'événement situé hors de la scène montrée par le tableau a beaucoup été exploré par Poussin. Il amplifie la dramaturgie et crée ce que le cinéma nommera le suspense. Quelque chose arrive, la scène nous le fait savoir, mais comme il reste invisible, on ne sait pas ce qu'est cet événement ; il en devient plus inquiétant encore qu'un événement montré. Des films d'Alfred Hitchcock aux Dents de la mer, le cinéma aura su exploiter avec force ce qui est probablement une invention de Nicolas Poussin : le hors champ.

chperret@emaf.ch



C'est le Paysage aux bâtisses qui l'introduit le mieux. Au centre du tableau, une figure assise, rendu très visible par ses vêtements rouges et bleus, montre un bâtiment, que l'on voit dans le tableau, à une autre figure, elle presque invisible, peinte en brun, assise près de lui. Celle-ci tend son bras vers la droite et désigne un événement hors du tableau... lequel ? Tout au fond, au dessus de lui, un cavalier a surgit de la droite et semble fuir cet événement au grand galop... si grave ?



L'événement, le drame caché, ou hors des frontières du tableau est probablement la situation politique française. Exilé à Italie, Nicolas Poussin, tout en peignant la campagne romaine, nous fait redouter un chaos à venir ; il énonce aussi la seule attitude possible face à ce chaos : le retrait philosophique, la modestie, le stoïcisme et le contentement de ce qui est, l'épicurisme. Poussin décède en 1642 ; le chaos n'interviendra qu'un siècle plus tard. Si la Révolution française de 1789 marque son apogée, il se poursuit bien après, au travers la Terreur révolutionnaire et les guerres napoléoniennes. Poussin le redoutait déjà, parce qu'il avait compris que le pouvoir absolu de la monarchie ne pouvait qu'y conduire.



Les Bergers d'Arcadie. Selon le mythe grec, repris par l'auteur romain Ovide, l'Arcadie fût cette région heureuse où la mort n'existait pas ; ni la douleur, ni le travail laborieux. Poussin reprend le mythe, peint un paysage d'Arcadie heureuse et trois bergers. Ceux-ci viennent de trouver un tombeau, en Arcadie, là où la mort n'existe pas. De l'épisme heureux des verticales formées par les arbres, la composition descend au lamentable, implantant les corps des trois bergers dans un triangle inversé.



Au bas du triangle, un des bergers lit une inscription gravée sur le tombeau ; elle proclame «Et in Arcadia ego», soit : j'étais en Arcadie aussi. Le berger du coin gauche, vêtu de pâle, médite intérieurement la signification du tombeau et de la phrase : même la mort existe en Arcadie. A l'opposé, au coin droite un berger inquiet se retourne, questionnant, et pointant une fissure sur le tombeau. Au XVIIe siècle, une fissure se nomme un «étonnement» ; elle est une faille dans les certitudes absolues que l'homme se forge : par exemple qu'il eut existé une Arcadie où la mort n'avait pas prise.

Une muse vertueuse, vêtue de bleu et de jaune, console le berger inquiet ; elle est sans doute la Philosophie. Une étrangeté est également remarquable : l'ombre portée sur le tombeau par le bras du premier berger est très mal dépeinte ; ce à tel point qu'elle semble fausse. C'est une faus : cette ombre a la forme d'une faux. Or la faux, c'est Saturne, noir compagnon du soleil : si la mort existe, même en Arcadie, c'est parce que le soleil y luit. Sans soleil, pas de vie ; mais aussi, sans soleil pas d'ombre, pas de mort ; et donc, sans vie pas de mort ; seul ceux qui sont morts peuvent ne pas mourir.

Si les Rois, à travers le spectacle total d'une vie devenue théâtre baroque, cherchent dans l'absolu de leur pouvoir de mise en scène à recréer une Arcadie heureuse, ce n'est que vaine illusion : la mort reste présente. L'art baroque aura beau la dramatiser et en faire un théâtre tragique comme Le Caravage et les caravagesques, il aura beau la sublimer en un théâtre lyrique, comme Rubens et les rubensiens, la mort n'échappera pas, et nul ne lui échappera.

Entre baroque et classicisme

La France de Louis XIV (1643 - 1715)

En prenant le pouvoir royal en 1643, Louis XIV arrête le Premier ministre, Louis Fouquet, et supprime son poste : il entend régner seul, concrétiser jusqu'à sa plus extrême expression la Monarchie absolue de droit divin instaurée par Louis XIII. Cet absolutisme aboutit au déménagement de la cour du Palais royal du Louvre à Paris au nouveau palais de Versailles, en 1672. Là, Louis XIV qui se fait nommer le Roi Soleil, va ordonner toute la vie politique autour de lui, point central absolu. L'idée génitrice de Versailles est de sortir la noblesse et la haute bourgeoisie des villes, en particulier de Paris, de ce qui en grec se nomme la «polis» (la cité), du rapport politique réel. Toute la politique aura lieu à Versailles et Versailles sera toute la politique : un immense lieu où nobles et hauts bourgeois sont rassemblés, concentrés et «internés», c'est-à-dire au regard uniquement tourné vers Versailles et son roi, et non plus vers la France. Tel l'a dit Louis XIV : «La France, c'est moi.»

chperret@emaf.ch

St Simon a dans ses Mémoires décrit la vie de Versailles. Seul Louis XIV a le pouvoir, un pouvoir qui se construit comme un spectacle, et auquel les membres de la cour sont tenus d'assister. Mieux : il y aura grand honneur à être spectateur, plus grand à être figurant, plus grand encore à être acteur du pouvoir - spectacle de la vie du Roi Soleil. On peut ainsi assister au Levé du Roi, avoir l'insigne privilège de lacer ses chaussures, assister de même au Repas, à la Messe, à la Promenade, à la Danse, au Concert, ou au Couché du Roi. Seuls événements sans spectateur : les décisions politiques du Roi. C'est ainsi que Louis XIV priva toute la cour de l'activité politique et transforma les nobles et hauts bourgeois en domestiques.

Versailles

Comparaison des tailles et de la population (1750) entre palais et ville (échelle et distance respectées)



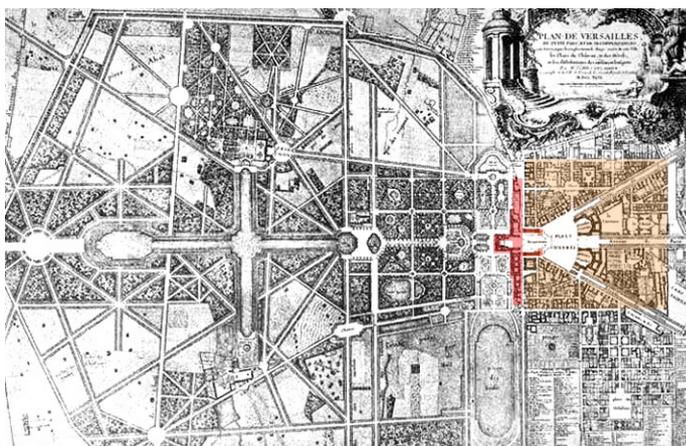
Versailles
30 km², 5000 hab.



Paris
70 km², 1 million d'hab.

route de Versailles à Paris, 20 km

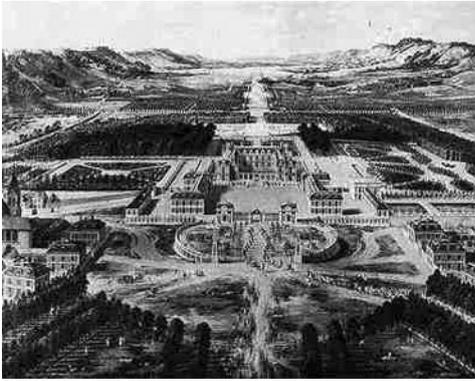
Versailles, ancien château de chasse, devient la véritable ville du pouvoir hors de la ville capitale, dès 1672. D'une superficie gigantesque, elle n'abrite que la cour royale, soit environ 5000 personnes, qui ne franchissent même plus les limites de son jardin.



Une moitié du plan de Versailles. On y voit, de droite à gauche, l'entrée et les dépendances (en orange), le Palais (en rouge), long d'un kilomètre, et un fragment des jardins, vastes de 25 km², avec parterres de fleurs et bosquets, sculptures, bassins, fontaines, canaux de navigation, serres de plantes exotiques, forêts de chasse, opéra et pavillons de repos.



Louis XIV, peint par Rigaud, 1701 dans le plus grand style baroque.



Dû aux architectes Louis Le Veau et Charles Mansart, le palais de Versailles reflète la transition qui s'oppose entre baroque et classicisme : si de nombreuses ornementations, comme les pignons de toiture sont baroques, le plan général et la massivité des façades sont classiques. Ainsi, les corps de bâtiment longs et droits remplacent les plans en ellipses, les courbes et contre-courbes ou les volutes. Orthogonalité et symétrie marquent des façades où les décrochés décoratifs perdent de l'importance, alors que la répétition du même s'affirme, imposante de puissance.



De longues allées de gravier ou des bassins bordés de sculptures classiques (tel ce Neptune) se trouvent au pied des bâtiments et débouchent sur des "Jardins à la française", dus au paysagiste Louis Le Nôtre, inventeur de la conception classique d'une nature mesurée, tirée au cordeau par l'homme. Parterres de fleurs et haies sont délibérément pliés à l'espace métrique et à une géométrie volumétrique de corps simples : cubes, parallépipèdes, sphères, pyramides et cônes, dans la plus rigoureuse symétrie et un ordre parfait. La puissance royale soumet même la nature.



Par net contraste, l'intérieur de Versailles regorge de faste baroque. Lourdemment chargées de miroirs, tentures, tableaux, cadres ornés, stucs, avec des plafonds peints en trompe-l'oeil, les pièces du palais manifestent l'éclat et la gloire fastueuse du théâtre solaire de la cour royale.



Les Salons de la Guerre (appartements du Roi) et de la Paix (appartements de la Reine).



De grandes galeries, telles celle des Glaces et celle des Batailles, permettent de prestigieux aller-retour où la cour s'entre-salue admirant ses reflets en miroir ou en peinture, en l'attente de quelque rendez-vous ou divertissement. Il n'était pas rare que l'on y passe sa journée, à se flatter ou à se jalouser d'un habit, d'un privilège, d'un amant, d'une amante ou d'une belle tournure de phrase.



La Chambre du Roi et celle de la Reine sont organisées comme un théâtre : devant les lits une balustrade, puis des tabourets, puis un vaste espace. C'est que levé et couché, du Roi comme de la Reine, donnaient lieu à un spectacle auquel les nobles privilégiés pouvaient assister. Au plus grand des privilèges, être de l'autre côté de la balustrade acteur de l'évènement - par exemple poudrer la perruque royale - suivaient les privilèges d'assister assis, puis debout à ce spectacle semblant aujourd'hui ridicule - mais comment envisageons-nous nos stars, que font nos médias ?



Autres grands lieux du spectacle, l'Opéra royal, résolument baroque, où Molière donna ses pièces, et la Chapelle royale, clair espace classique, où Couperin joua ses messes.

Quant à l'horaire royal, qui est aussi l'horaire de la mise en spectacle du pouvoir royal, l'horaire du théâtre permanent de la cour assistant à la démonstration de la puissance, le voici :

chperret@emaf.ch

| | | |
|---------|---|--|
| 8 h 00 | Eveil | (public de très haut rang, en la chambre du Roi) |
| 8 h 15 | Petit levé | (public de haut rang, en la chambre du Roi) |
| 8 h 30 | Grand levé | (public de haut rang, en la chambre du Roi) |
| 9 h 00 | Petit déjeuner | (public de rang, en le boudoir du Roi) |
| 9 h 30 | Audiences | (sans public, en les cabinets du Roi) |
| 10 h 00 | Messe | (tout public de rang, en la chapelle du Roi) |
| 11 h 00 | Conseil | (sans public, en les cabinets du Roi) |
| 12 h 00 | Déjeuner, petit couvert | (public de rang, en la salle à manger du Roi) |
| 13 h 00 | Déjeuner, grand couvert | (public de haut rang, en la salle à manger du Roi) |
| 14 h 00 | Promenade, danse, jeu d'eau, navigation, escrime, pose pour le portrait ou chasse | (tout public mais rangé selon l'ordre de rang, en les jardins) |
| 17 h 00 | Audiences | (sans public, en les cabinets du Roi) |
| 19 h 00 | Travail ou comédie | (sans public, en les chambres de la favorite du Roi, Mme de Maintenon) (tout public, en l'Opéra royal) |
| 21 h 00 | Dîner, petit couvert | (public de haut rang, en la salle de dîner du Roi) |
| 22 h 00 | Dîner, grand couvert | (public de très haut rang, en la salle de dîner du Roi) |
| 22 h 30 | Feu d'artifice et souper | (vu depuis la salle de dîner) |
| 23 h 00 | Grand couché | (public de haut rang, en la chambre du Roi) |
| 23 h 30 | Petit couché | (public de très haut rang, en la chambre du Roi) |

Ainsi allait la vie à Versailles, se répétant de même, chaque jour, trajectoire inchangé du Roi Soleil. On remarque d'emblée le peu de temps accordé au gouvernement, aux affaires politiques et à l'Etat, signe que depuis Versailles, la France n'existe plus, n'apparaît que comme une vaste fiction, ce jusqu'à la mort de Louis XIV, en 1715 ; France qui se soulèvera moins d'un siècle plus tard, en 1789.

C'est ainsi que Louis XIV parvint à endormir et sa noblesse et son pays, ce qui ne put se faire qu'en fabriquant une «cage dorée», qu'en maniant à la fois «la carotte et le bâton». C'est là que l'art va prendre toute son importance dans l'absolutisme du Roi Soleil. «Je veux faire de la politique un art et de l'art une politique» (Louis XIV). La politique générale de ou par l'art de Louis XIV sera en deux temps ; deux temps qui alternent, se chevauchent, se recourent. Il s'agit de faire doré, ou de présenter la carotte : il faut amuser, divertir, distraire de manière spectaculaire. Il s'agit aussi de créer la cage, ou de manier le bâton : il faut ordonner, surveiller, maintenir de façon claire. La première manière sera concrétisée par une poursuite des arts baroques, la seconde sera l'avènement des arts classiques.

Si amuser, distraire et surveiller, ordonner est la stratégie de Louis XIV, les sociologues et linguistes Michel Foucault, Jurgen Habermas et Noam Chomsky se sont toutefois demandés si tel n'était pas le rôle actuel de nos médias : des magazines people aux radios jeunes, des télévisions aux films grands spectacles américains, des vedettes du sport à celles du spectacle, tout semble concorder à assurer à la fois la distraction du corps social et sa mise en ordre. Par ailleurs, effets baroques et classiques se cumulent dans l'usage actuel des médias, à la fois délire d'effets et présentation savamment calculée.

Les arts entre baroque et classicisme

Sous Louis XIV, le délire des effets sera assuré par la poursuite d'une ligne issue des rubensiens : plafonds de palais surchargés de ciels lumineux, de nuages tourbillonnants, de tentures flottantes, d'ors dégoulinants où s'exhibe l'apothéose du pouvoir ; ou portraits de cour où s'affirment la noblesse d'habits volant aux vents, la hauteur des poses et la fougue du pouvoir. Des peintres comme Rigaud ou Laguerre sont les plus représentatifs de cette poursuite de l'art baroque. Un art par ailleurs déclinant qui donnera naissance, dès 1700, au style Rococo, ou rocaille ou de Pompadour (nom de la favorite de Louis XV), que l'on retrouve chez Fragonard ou Boucher.

Quant à la présentation savamment étudiée, Louis XIV la fera copier par ses peintres chez Nicolas Poussin. Il est par ailleurs paradoxal que Poussin, qui fut la première opposition à la monarchie absolue de Louis XIII devienne le peintre de référence de la peinture classique officielle du règne de Louis XIV. Le problème restant que nul artiste, intellectuel ou homme ne peut être tenu pour responsable de ce que l'on tire, plus tard, de ses créations, idées ou actes. Au XXe siècle, dans le monde de la communication visuelle, un cas semblable est exemplaire : celui de Roland Barthes, qui en 1957 dénonçait dans ses *Mythologies*, les manipulations effectuées par les publicitaires : Les *Mythologies* de Barthes sont devenues un classique pour quiconque étudie la publicité, et celle-ci a gagné en efficacité depuis que les publicitaires l'on lu.

L'influence de Nicolas Poussin sur la peinture classique française se fera en deux temps : de la vie de l'artiste et après sa mort. A Rome, Poussin avait en effet rencontré de nombreux peintres français, dont Claude Lorrain, qui fut son ami. La peinture du Lorrain, peu ou point engagée politiquement, connu un grand succès à la cour de France dès 1650 et contribua à répandre la mode du paysage classique. Le succès de cette peinture fut par ailleurs équivalent en Angleterre, ennemie de la France, et porta le classicisme outre-manche. D'autre part, lors de son voyage forcé à Paris, Poussin rencontra certains peintres actifs à la cour, qui furent notablement influencés par lui : ce sont Nicolas de La Hyre, Simon Vouet et Eustache Le Sueur, tous actifs entre 1630 et 1660. Tous ces peintres reprisent la manière de Poussin : un espace clair et équilibré, des figures drapées de coloris connotant des valeurs morales, aux gestes signifiant fortement actions et passions, et aux postures calquées sur l'art gréco-romain. Par contre, sur le fond, aucun ne suivit Poussin : loin d'établir un propos critique à travers la peinture, ces artistes soulignent le charme, la puissance et la gloire de la monarchie absolue française.



Tendance baroque : Rigaud, Portrait du Comte Sinzedorf

Tendance classique : Le Sueur, Les Muses

Lorsque Louis XIV fait ouvrir l'Académie royale des Beaux-arts en 1648, ces peintres obtiennent un appui considérable. Le peintre Le Brun, directeur de l'Académie dès 1683, va ainsi s'acharner à recopier et à vider à la fois l'art de Nicolas Poussin ; la stratégie adoptée étant la suivante : lorsque quelqu'un émet une forme forte avec un contenu critique relativement dangereux, rien ne sert d'ignorer ou de condamner cette forme. Tout à l'inverse, il faut la reprendre et la vider de son contenu. Une critique du pouvoir royal de Louis XIII peinte par Poussin peut dès lors devenir un éloge du pouvoir royal de Louis XIV peint par le Brun, et ce en utilisant la même puissance d'affirmation formelle. C'est ainsi que va naître le classicisme, porté par l'Académie royale des Beaux-arts de France, il va s'étendre à l'ensemble des cours d'Europe entre la fin du XVIIe siècle et le XVIIIe siècle, connaissant en outre un grand succès au Nord et à l'Est : l'Angleterre, les principautés allemandes, la Pologne, la Russie de Saint Petersburg, la Tchéquie et la Vienne austro-hongroise vont devenir classiques de 1700 à 1800, voire plus tard (Vienne le restera jusqu'en 1918, date de la chute du régime impérial - à noter que Vienne possède son Versailles ; c'est le palais de Schönbrunn -).

Alors que l'art Baroque était le théâtre fastueux des plis, volutes et ors, l'art classique va être le règne dominant de l'ordre, du calcul des dispositions et des règles. En peinture, ses caractéristiques sont : un format moyen, généralement allongé, de proportions équilibrées selon le nombre d'or ; un espace peint frontal, à point de fuite unique et central, qui affirme sa qualité de plan ; un équilibre de cet espace, qu'il soit composé d'architecture ou de nature ; une disposition claire des figures, de leurs attitudes, gestes et couleurs ; un sens de l'économie et de l'efficacité qui rejette tout superflu ; et finalement, un recours systématique aux modèles gréco-romains, copiés et recopiés par les élèves des académies.



Simon Vouet, Le Parnasse. C'est un monde idéalisé, reflétant le bonheur de la cour, Mais c'est aussi un monde clôt, figé en des poses calquées sur les frises gréco-romaines, selon une disposition copiée à l'art de Poussin, mais vidée de tout sens. Les figures, toutes semblables, sont comme la répétition d'un même modèle bien appris. L'ordre calme coïncide avec un académisme vide.

Tout a un ordre, tout a une règle, tout s'apprend : tel est le mot d'ordre de la peinture classique. L'ordre, les règles et l'apprentissage sont du ressort des académies. Il n'est plus de peintres sans elles. L'indépendance baroque est ainsi canalisée : tout le métier doit être enseigné par l'Académie de la cour ; celle-ci soumet les artistes à ses normes et récompense ceux qui y répondent le mieux. Dans chaque royaume va s'instaurer le Prix de Rome : le peintre vainqueur aura le privilège de terminer sa formation par une année d'étude de la sculpture antique à Rome, dans un Palais qui lui est alloué par le royaume. La France possède ainsi la Villa Médicis, qui accueille toujours les artistes reconnus pour la conformité de leur talent.

Tout régler, tout diriger : faire de la politique un art et de l'art une politique ; c'est ainsi que non-seulement la peinture va se codifier, à la cour de France et ailleurs en Europe, mais aussi les langues, par la création des premiers dictionnaires et l'édition de livres de grammaire, qui en édicteront une fois pour toute les règles, décrétées par les Académies royales. C'est à une normalisation de la société que la classicisme travaille : il s'agit de soumettre tous et chacun à une même langue, un même culture, de mêmes coutumes et usages. En France, cette centralisation condamnera de nombreuses cultures : la langue d'Oc, le Breton ou la Basque.

L'Académie de France fondée par Louis XIV parvient ainsi à son but : d'une part donner une image forte et stable du régime, d'autre part canaliser, voire emprisonner les artistes dans une filière officielle qui n'autorisera pas de voix déviantes ou critiques. Parallèlement, une poursuite calculée des tendances baroques donnent un peu de sève et de faste à un art qui eu pu devenir trop sec et trop sévère. Il est à noter que les autres arts suivent la même tendance : littérature, théâtre, musique, danse, opéra oscillent entre un baroque mesuré et un classicisme calculé. Ainsi à la comédie baroque de Molière vont s'ajouter les sévères tragédies classiques de Corneille ou Racine ; au lyrisme musical de Lully va se superposer le calme mesuré de Couperin ; à chaque fois le classicisme tempérant le baroque, le baroque vivifiant le classicisme. Ailleurs en Europe de même, et c'est par exemple l'oeuvre de Mozart à Vienne. Rares furent ceux qui parvinrent à échapper à cette machine : La Fontaine et le dernier Molière, peut-être, en ménageant de sévères satyres de l'esprit du temps. Aux fables du Chien et du loup, de la Grenouille et du bœuf ou du Chêne et du roseau semblent bien s'ajouter des pièces comme le Bourgeois gentilhomme, le Misanthrope, l'Avare ou le Malade imaginaire, qui sont des peintures au vitriol de la cour de Versailles.



Le Brun baroque ou rubensien :
Apothéose de Louis XIV

Le Brun, directeur de l'Académie royale de France de peinture, passera d'un art baroque fastueux à un classicisme sagement ordonné, imposant le retour à des normes sévères.

chperret@emaf.ch



Triomphe de Flore



Le Brun classique ou poussinien :
La Sainte famille



Entrée d'Alexandre le Grand à Babylone

Ce n'est qu'au milieu du XVIII^e siècle, une fois Louis XIV disparu et Louis XV régnant qu'une vraie opposition à la monarchie absolue pu voir le jour, mais non de l'intérieur de Versailles, sévèrement contrôlé : c'est des résidences parisiennes des petits nobles et hauts bourgeois que va naître la résistance ; de ce que l'on nomme les Salons, réunions d'artistes, intellectuels et gens de pouvoir locaux invités à prendre le thé chez les dames du monde. Au Soleil de Versailles, les salons parisiens vont opposer les Lumières de l'esprit, «Lumières» qui regroupent Diderot, Voltaire, Rousseau, Sade, Chardin, Watteau en précurseurs de la Révolution française...

... mais ceci est déjà une autre histoire.

Le Classicisme (1700 - 1800) Le XVIIIe, Siècle des Lumières

La France de la monarchie absolue, le Versailles de Louis XVI, ne pouvaient durer sans résistances. Celles-ci commencèrent sous le règne du Roi Soleil, où l'on trouve dans les Fables de La Fontaine, dans les comédies de Molière, dans les tragédies de Racine, soit des critiques, soit des appels à la raison ; ou plutôt à la Raison.

chperret@emaf.ch

La Raison fait en effet son entrée dominante dans le monde occidental : suivant l'oeuvre de Descartes (1650), la logique de l'Esprit rationnel va petit à petit critiquer le faste déraisonnable des corps-spectacles baroques. C'est au nom de la Raison que Nicolas Poussin avait peint ses tableaux de résistance ; c'est au nom de la Raison que les religieux de Port-Royal à Paris s'opposèrent au règne absolu de Louis XIV ; c'est au nom de la Raison que, après 1700, des voix de plus en plus nombreuses s'élèveront contre la monarchie de Versailles.

La mort de Louis XIV, et le règne beaucoup plus faible de son successeur, Louis XV, va ouvrir les portes à ce discours : le XVIIIe siècle sera le siècle de la Raison critique, ou le «Siècle des lumières». Depuis Paris, mais ensuite partout en Europe, des voix vont se lever, interrogeant le pouvoir, le gouvernement, l'Etat : de «L'Etat c'est moi» cher à Louis XIV, nombreux seront ceux qui proclameront «L'Etat c'est nous». Une pensée sociale, économique, philosophique, artistique, esthétique et éthique va s'ériger contre les monarchies absolues, dès 1720, au nom du Raisonnable, de la quête du Bon sens et de la Mesure.

Tout commence dans des Salons parisiens. La haute noblesse et la classe dirigeante de la bourgeoisie étant à Versailles, ne restait à Paris que la petite noblesse, une haute bourgeoisie d'affaire, une bourgeoisie moyenne et le peuple. Si Versailles avait sa cour d'artistes et de penseurs formés et normés à l'Académie ; la petite noblesse et la haute bourgeoisie d'affaire de Paris eurent l'idée d'accueillir des artistes et des penseurs autodidactes et libres. C'est plus précisément ces Dames qui eurent l'idées : elles tinrent «Salon», c'est-à-dire invitaient des personnalités chez elles, dans de beaux Hôtels particuliers, pour l'heure du thé ; et, entre une tasse et des petits gâteaux, l'on y parlait. Il y avait des mots innocents, des jeux de langages, des amusements ; mais il y avait aussi des discours politiques, philosophiques, éthiques et esthétiques. Tout ceci devait donner naissance à la figure de l'intellectuel : le penseur ou l'artiste assumant un rôle social et de critique ; beaucoup d'écrivains furent parmi eux, et quelques peintres qui, comme par hasard, se référaient à la pensée esthétique et éthique de Nicolas Poussin. Voltaire, Rousseau, Diderot, D'Alembert, Marivaud, Laclos, Sade pour les écrivains ; Chardin, Watteau pour les peintres.

Les écrivains

- Rousseau «Tous les hommes naissent égaux».
«Vous êtes perdus si vous oubliez que les fruits sont à tous et que la terre n'est à personne».
«L'individu naît bon, c'est la société qui le corrompt».
Rousseau cherchera dans sa solitude et dans la nature un ordre et une paix que la société lui refuse. On lui doit Les Confessions et Les Rêveries d'un promeneur solitaire, où il s'affirme comme un précurseur du Romantisme.
- Diderot Qui, avec d'Alembert, fonde L'Encyclopédie, où toutes les connaissances (artistiques, philosophiques, scientifiques, techniques, géographiques, politiques, économiques, etc.) sont rassemblées, lisibles par tous dans l'idée d'éduquer chacun (pas de liberté, pas de démocratie, sans capacité à formuler un jugement, une opinion fondée, ce que l'éducation serait censée procurer). Diderot écrit également Jacques le Fataliste, un roman où le serviteur a plus de bon sens que le maître, et qui donc remet en question la position des nobles.
- Voltaire Au nom de la Raison, il prôna la tolérance et accusa la religion de tous les vices et fit une critique acerbe des mœurs nobles et de haute-bourgeoisie.
- Laclos Qui, dans Les Liaisons dangereuses montra le danger des mœurs libertaires de la noblesse.

Marivaud Qui fit une critique satyrique de l'ennui des cours : chacun y passe son temps caché dans les jardins à comploter avec d'autres contre d'autres. D'où le terme de Marivaudage. chperret@emaf.ch

Sade A qui l'on doit Justine et des récits d'une extrême violence pornographique, et qui fit un éloge critique, à mi-chemin entre fascination et dénonciation, des mœurs libérées, posant une question : Si l'égalité et le droit de tous sont réalisés, chacun pourra tout avoir. Où est la limite ? Puis-je posséder autrui, l'utiliser, le détruire ? D'où le terme de Sadisme.

Les peintres

Se réclamant de la pensée picturale de Nicolas Poussin, les peintres des Lumières se heurtent à un problème : les formes du maître ont été reprises par le pouvoir royal de Versailles, et vidées de leur sens par l'Académie. Comment, dès lors que l'esthétique a été reprise, s'inscrire dans l'éthique du peintre, sinon en transformant l'esthétique et en gardant l'éthique inchangée. Ce fut le grand travail de Watteau et Chardin. L'un reprend figures et compositions poussiniennes, mais en remplaçant les motifs calqués depuis les frises gréco-romaines par des portraits de comédiens qui sont ses amis ; l'autre conserve le sens de composition de Poussin, mais remplace les figures édifiantes par d'humbles natures mortes ; et chez tous deux, on ne trouvera nul éclat glorifiant : bien au contraire, leur peinture s'affadit et se ternit, exprimant la poussière d'un monde trop vieux et destiné à disparaître.



Watteau, Le Chant d'amour



Chardin, Nature-morte à la brioche

Ce sont deux compositions triangulaires savamment étudiées, avec de discrets contre-points à l'arrière plan ou sur les côtés, directement inspirées des dispositions de Poussin. Mais là où le précurseur faisait des leçons de grande histoire, facilement récupérées par le pouvoir royal, Watteau et Chardin font de la petite histoire : un couple d'amoureux surpris en plein marivaudage, un dessert tel qu'il a été devant le peintre ce jour là. A la distance idéalisée des figures gréco-romaines, les Lumières répondent par un réalisme de proximité : ce sont des amis comédiens de Watteau qui posent et Chardin fut bel et bien devant cette brioche. L'aspect poudré, voire poussiéreux des surfaces évoque une époque désormais vue comme révolue : il n'y aura plus de grandioses jardins comme celui de Versailles - quelques arbres à peine esquissés faisant l'affaire -, il n'y aura plus de grands repas baroques - mais des desserts populaires dépourvus de toute sophistication -.

Par cet art simple et proche, Watteau et Chardin s'opposent non-seulement à l'art classique de Versailles, porté par Le Brun et Louis XIV, mais aussi à une poursuite des arts baroques, encouragés sous Louis XV par la Marquise de Pompadour. Ce post-baroque, ou «style Pompadour» ou encore Rococo ou Rocaille est porté par des peintres de cour comme Fragonard ou Boucher. La vulgarité et le lyrisme exagéré d'un tel art visuel est évident ; érotisme sous-entendu ou corps exhibés, dans des jardins fastueux ou des intérieurs moelleux s'étalent à longueur de tableaux.



Classicisme rococo officiel de Versailles :
Fragonard, Les hasards heureux de la balançoire
Boucher, L'Odalisque

Si la nudité crue de l'Odalisque est évidente, l'érotisme de la Balançoire l'est moins : perdant sa chaussure par suite d'un élan un peu trop puissant donné par son amant, la Dame découvre en bas dans les bosquets un second amant qui l'épie en voyeur, et qui découvre, entre les bas, un entre-jambe dévoilé sous les jupes. Le faste de la forêt versaillaise comme des tissus du palais s'étend en grandes arabesques. A tout ceci s'oppose comme naturellement la retenue de Watteau ou de Chardin, comme dans cette scène de musique au décor sobre réglé par la Raison géométrique ou comme dans ce portrait de bonne ; il est à noter que chez tous deux, au lieu d'être vulgarisée comme objet érotique, la femme apparaît dans une respectueuse retenue.



Classicisme critique des Salons des Lumières :
Watteau, Une Scène de musique
Chardin, Une Bonne attentive

Ce sont aussi comédiens ou les gens du peuple qui s'affirment dans la peinture classique des Lumières : les comédiens, parce que marginaux et bouffons ils démontrent l'illusion du trop sérieux théâtre baroque de Versailles ; les gens du peuple parce que leur vérité est sans nul doute à l'opposé le plus total des artifices de la cour royale.

Entretenu par des petits nobles et certains haut-bourgeois, les intellectuels des Lumières penseront un art classique qui prépare la Révolution française, Révolution qui se fera sans eux, la plupart étant déjà décédés en 1789, ou qui se retournera contre eux : les petits nobles durent fuir ou furent guillotins, les hauts-bourgeois trop idéalistes furent emprisonnés comme socialistes, certains intellectuels furent jugés trop dangereux et embastillés, tel Sade...

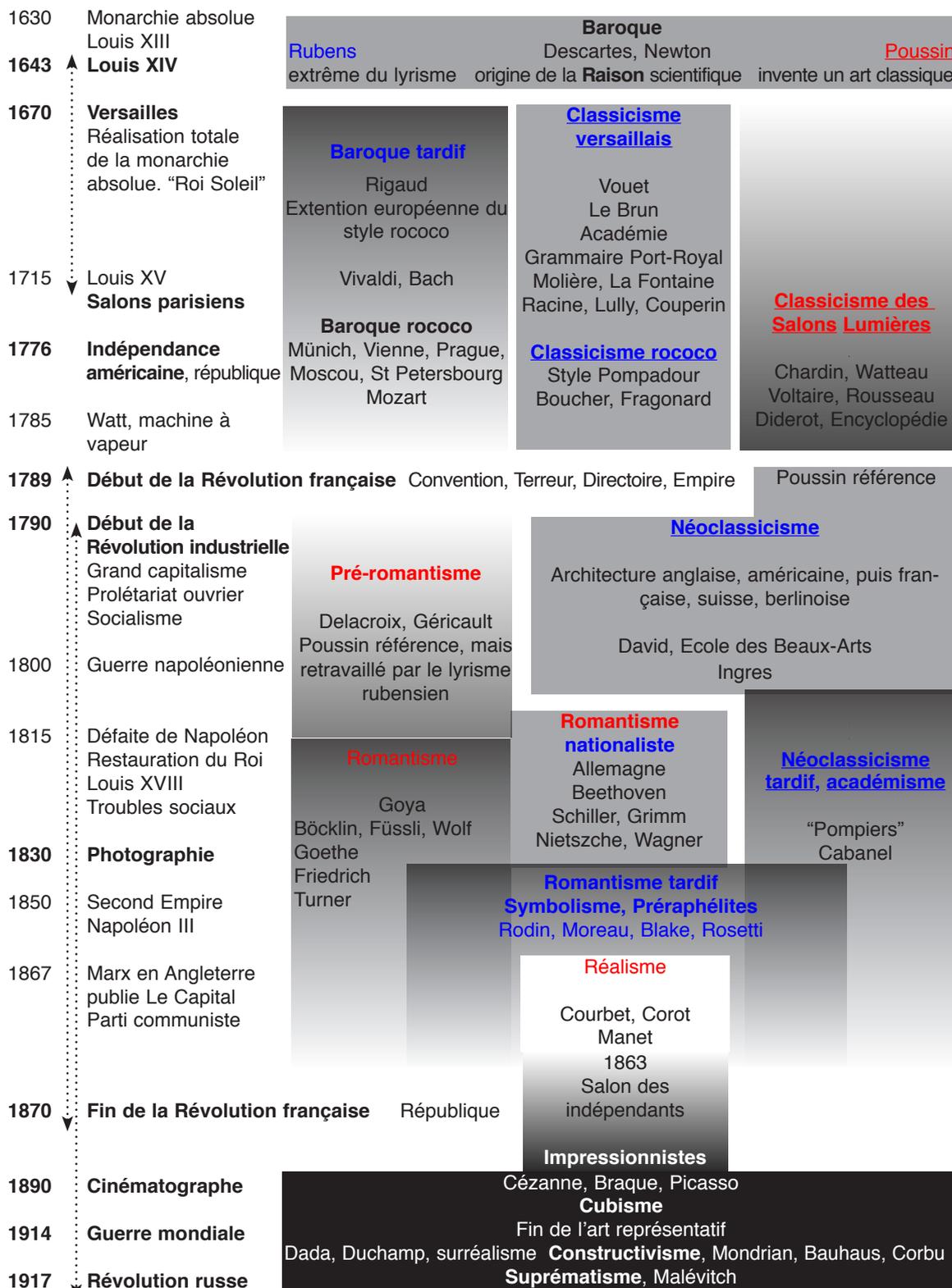
... mais ceci est encore une autre histoire.

Les Arts classiques (de la fin du XVIIe au XIXe siècle)

Une Histoire, des débuts à la fin... "à la fin de l'art" ?

De 1670 à 1870 s'enage une période charnière : les gouvernements passent de l'absolutisme royal aux régimes révolutionnaires, puis aux républiques, plus ou moins démocratiques ; les nations modernes se forment (Etats-Unis, Suisse, Allemagne) ; la révolution industrielle transforme radicalement la société, confrontant capitalistes et prolétaires et donnant naissance au socialisme. Des courants naissent, se confrontent, se transforment ou sont récupérés. On trouvera ici un bref résumé de l'état des arts, avec en corps bleu les mouvements appuyant les pouvoirs et en rouge les mouvements d'opposition.

chperret@emaf.ch



Culte de la Raison

montée du culte de la Raison scientifique, technique, industrielle, républicaine et capitaliste
déclin du spirituel, de la perception inspirée, du lyrisme, du théâtre, de l'artifice... de l'art ?
"L'art, dans sans suprême destination, est désormais une chose du passé", Hegel, 1820

résistance à la Raison

choix de la Raison

Le Néoclassicisme (1780 - 1880)

Le règne de la Raison

Le Néoclassicisme s'affirme avec les révolutions, qui instaurent plus ou moins de démocratie selon les Etats ; et avec la Révolution industrielle, qui bouleversera le XIXe siècle, introduisant entre autres les notions de progrès et de rationalité. Le Néoclassicisme apparaît dès 1720 en Angleterre lorsque s'établit définitivement la monarchie constitutionnelle, en 1776 aux Etats-Unis, première démocratie, en 1789 en France, suite à la Révolution, après 1800 en Suisse, et jusqu'en 1870 en Allemagne, lors de l'unification de la nation. Les pays du Sud de l'Europe sont nettement moins concernés par le néoclassicisme : restant en marge de l'économie qui s'industrialise, Italie, Espagne ou Portugal restent marginaux dans le développement de leurs arts. Le Néoclassicisme s'impose avant tout en architecture : il s'agit de concevoir des bâtiments publics qui affirment le règne de la Raison. Comme Platon l'avait montré, puis comme Rousseau ou Tocqueville l'avaient affirmé, un pouvoir révolutionnaire non-monarchique, qui s'appuie sur une constitution républicaine ou démocratique n'est concevable que par la Raison : lorsque chacun décide pour tous, cette décision doit provenir d'un sentiment du Bien commun, or ce sentiment ne peut être fondé que sur la raison logique, froidement mesurée, loin de toute passion personnelle... c'est l'utopie démocratique.

chperret@emaf.ch

Ce règne de la Raison, vite perçu comme utopie, les penseurs des révolutions cherchèrent à l'inculquer aux peuples. Pour ceci, ils modelèrent l'espace des cités selon les ordres à priori les plus raisonnables, bâtissant lieux de décision (parlements, palais gouvernementaux) et lieux publics (églises, postes, banques, gares), selon des plans néoclassiques : de Londres à Washington, à Paris, Berne ou Berlin, ce style va s'affirmer, encouragé par les décisions gouvernementales, tout au long du XIXe siècle. Le néoclassicisme puise à de nombreuses sources : en voici quelques-unes, en ordre chronologique inversé.

L'architecture, les jardins et la peinture de Versailles (1700) dus à Mansart, Le Veau, Le Nôtre, Le Brun, parce que ces arts reflètent l'ordre - et ce même s'ils furent les arts de la monarchie absolue -.

La peinture de Nicolas Poussin (1650), en particulier son Jugement de Salomon, premier vrai appel à un gouvernement de la Raison.

L'architecture et les peintures de la Renaissance italienne, en particulier celles de Raphaël (1480), parce que l'ordre y côtoie les références à la Rome antique.

L'architecture et la peinture romaine (-300 à 300), parce que Rome a connu pendant de longues périodes des gouvernements républicains et s'affirme dès lors comme modèle des nouveaux pouvoirs révolutionnaires.

L'architecture grecque classique (Athènes - 400), parce que, bien que de manière totalement fugace, Athènes avait inventé la démocratie.

Tous les styles, ordres et modes vus jusqu'ici seront repris (c'est pourquoi nous ne les reverrons pas) ; sont par contre bannis le lyrisme théâtral du Baroque - propre aux monarchies -, les complications gothiques et la sévérité romane - propres aux temps obscurs -. Des nombreux bâtiments survivants à ce jour, quelques exemples suivent.



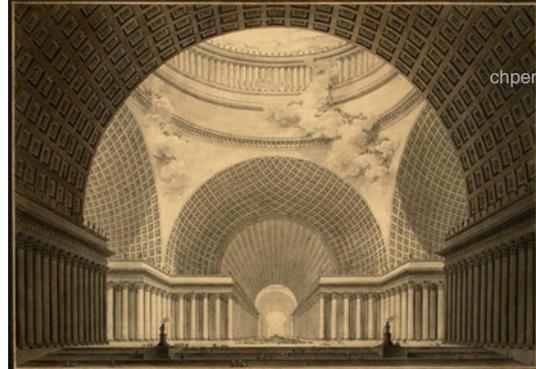
Sir Christopher Wren, Cathédrale St Paul, Londres, 1700. Si les tourelles sont encore baroques, le fronton est résolument classique et annonce le néoclassicisme.

Pierre-Charles L'Enfant, La Maison Blanche, Washington, 1792. Le plan en est calqué sur les temples grecs.





Charles Vignon, Eglise de la Madeleine, Paris, 1840. Parfaite copie d'un temple grec d'ordre corinthien, il répond à l'idéal d'ordre de l'Empire Napoléonien.



Etienne-Louis Boullée (1728 - 1799), architecte utopiste de la Révolution, il planifia des Temples à la Raison, comme celui-ci, haut de 400 m. Aucun de ses plans ne fut réalisé.



Karl-Friedrich Schinkel, La Nouvelle Garde, Berlin, 1818



Néoclassicisme bismarkien, Le Reichstag, Berlin, 1871

Le cas de la France

Le néoclassicisme français est un cas exemplaire, parce que l'histoire a contribué à en faire un mouvement idéologiquement très marqué ; parce que l'histoire est celle de la Révolution. Si en Angleterre la révolution fut douce - à tel point que l'on peut parler d'évolution du système royal vers une monarchie républicaine -, si aux Etats-Unis elle fut indiscutées - puisque directement issue de l'indépendance -, si en Suisse et en Allemagne elle fut imposée - par Napoléon en 1803 et Bismarck en 1870 -, en France, la Révolution a subit milles heurts et fut un terrible terrain de conflits.

Tout d'abord, la Révolution française, que l'on date de 1789, dure très longtemps, précisément de 1789 à 1872, soit presque un siècle. De multiples forment de gouvernements verront le jour et se combattront : 1789, assemblée constituante dirigée par le Roi ; 1791, arrestation du Roi, gouvernement provisoire ; 1792, convention républicaine, exécution du Roi ; 1793, dictature révolutionnaire de Robespierre et début de la Terreur, interdiction de la religion ; 1795, directoire républicain, restauration de la religion ; 1799, coup d'Etat de Napoléon qui instaure le Consulat, régime républicain ; 1802, Napoléon se nomme consul à vie et ouvre ses campagnes de guerre contre les autres Etats européens restés royalistes ; 1804, Napoléon se nomme Empereur, entre en guerre contre l'Autriche-Hongrie, le Saint Empire, l'Angleterre, la Pologne et la Russie ; il lance sa grande armée et conquière l'Europe, la France devient un Empire «républicain» ; 1812, Napoléon est dans Moscou, brûlée par les russes, son armée affamée demande le replis ; retour difficile à travers les pleines enneigées de Russie ; massacre de la Bérézina où la plus grande partie de l'armée péri, noyée dans le fleuve gelé ; 1814, la France est envahie par l'alliance russe, austro-hongrois et anglaise ; 1815, défaite de Waterloo, emprisonnement de Napoléon, restauration de la monarchie, couronnement du roi Louis XVIII, création d'une monarchie constitutionnelle sur le modèle anglais ; 1830, monarchie de juillet, Louis-Philippe restaure la monarchie absolue ; troubles populaire, barricades, début de guerre civile ; 1848, seconde Révolution, abdication de Louis-Philippe, seconde République ; troubles populaires et répression ;

1852, coup d'Etat et second Empire, à régime présidentiel, reprise des conflits avec les autres puissances européennes ; 1868, début de la guerre franco-prussienne ; 1870, défaite de la France, Paris est occupée par les prussiens qui instaurent la troisième République ; 1872, La Commune, soulèvement socialiste du peuple, durement réprimé ; de là, lente normalisation... de fait les troubles continuent jusqu'en 1914, et c'est alors la première guerre mondiale qui prend le relais. Quand dès lors s'achève la Révolution française ? en 1945, lorsque de Gaulle prend le pouvoir dans une France libérée et instaure la quatrième république ? jamais, comme Lénine le prétendait, et qui en 1917 voulu achever en Russie la Révolution avortée en France ?

Ensuite, et de savoir quand cette révolution s'achève en découle, tout dépend ce que l'on entend par Révolution française, que l'on tend à trop simplifier comme celle du peuple contre le roi. Rien n'est en effet si simple et de multiples courants s'opposent : royalistes absolus, royalistes républicains, républicains de la Raison, républicains dictatoriaux, républicains impérialistes, impérialistes absolus, républicains démocrates, démocrates, socialistes, communistes, anarchistes... chaque courant combattant les autres. Plus simplement on peut considérer la Révolution française non sur le plan historique (des centaines de dates), non sur le plan politique (des dizaines de tendances), mais sur le plan socio-économique.

Vers 1700, la construction finissante de Versailles et le système de la monarchie absolue avaient totalement ruiné et affamé l'entier des couches basses de la société française, accablées d'impôts : ce sont les paysans, les artisans, les ouvriers et de modestes bourgeois ; parallèlement bourgeois aisés et nobles, petite couche privilégiée de la population vivaient bien, mais tendaient à remettre en cause le pouvoir absolu du Roi (ce sont les salons des Lumières). Mais un événement important intervient en 1780, la découverte par l'Anglais Watt de la machine à vapeur, machine qui déclencha immédiatement la Révolution industrielle ; le pouvoir royal, enfermé dans Versailles ne sut pas réagir à cette nouveauté qui allait immédiatement modifier la société. Ce sont en effet les moyens bourgeois, éloignés de la cour royale, qui surent profiter de cet événement technologique et ouvrirent les premières usines, exploitant des paysans, artisans et ouvriers affamés et s'enrichissant considérablement, au point d'égaliser la fortune du roi et des nobles. On voit dès lors trois ou quatre clans s'affronter : les nobles, le roi et la bourgeoisie de cour (noblesse) ; la moyenne bourgeoisie propriétaire d'usine (capitalisme) ; la basse bourgeoisie du commerce (bourgeoisie) ; les paysans, artisans et ouvriers (prolétariat).

La Révolution française va dès lors être une guerre civile entre quatre camps . la noblesse déclinant, le capitalisme grandissant, la bourgeoisie traditionnelle appauvrie et le prolétariat exploité. La noblesse milite pour le conservatisme - restons monarchistes -, le capitalisme milite pour une république autoritaire de droite, maintenue par un Etat puissant, contrôlé par l'armée et la police, la bourgeoisie traditionnelle milite pour une république plus démocratique, le prolétariat milite pour une pure démocratie, espérant fonder sur le vote de chacun un gouvernement socialiste, voire communiste. Malgré les grandes aides théoriques du mouvement fondé par Karl Marx en Angleterre en 1867, date de publication du Capital et de création du Part communiste international, le prolétariat à perdu la Révolution française ; tout comme la noblesse et la basse bourgeoisie : ce sont les bourgeois du capitalisme qui de bout en bout, et malgré les constantes révoltes des autres partis, conserveront le pouvoir.

Prolétariat
Socialiste ou
communiste

Petite bourgeoisie
République
démocratique

Noblesse
Monarchie ou
monarchie républicaine

Bourgeoisie capitaliste
République autoritaire
ou Empire

Ainsi, quelque soit la tendance des gouvernements successifs, la France connaît de 1789 à 1872 un pouvoir autoritaire, une république dictatoriale de droite, maintenue par un Etat puissant, contrôlé par l'armée et la police. Cette république qui sait pertinemment qu'elle n'en est pas vraiment une, doit, pour se conforter, soigner son image. C'est pourquoi les arts visuels y tiendront une place de choix ; et c'est pourquoi aussi la résistance à son pouvoir s'exprimera autant par les armes que par les arts. Le pouvoir révolutionnaire affirmera un art néoclassique totalement calqué sur l'œuvre de Nicolas Poussin, alors que le contre-pouvoir populaire fondera un art de révolte, relisant l'héritage de Poussin de manière critique, ce qui sera les débuts de l'art romantique.

La peinture néoclassique française

chperret@emaf.ch

Un dogme : il faut peindre grand, très grand (2, 3, 5, 10 mètres !), montrer la grandeur, la force, le courage, la dignité, la moralité, l'ordre de l'esprit révolutionnaire. Prédominant donc des compositions très ordonnées et des sujets historiques et moraux, qui reprennent les grands mythes romains, les grandes batailles qui sont autant d'allusions à l'histoire qui mène à la Révolution. Toujours les soldats sont fiers et généreux, musclés, bronzés, habillés de cuivres étincelants, toujours forts, toujours vainqueurs. - voir l'actuel cinéma américain -. Ils sont peints de la manière la plus soignée, avec la plus grande technique possible, pleine d'effets spéciaux - au cinéma aussi les effets spéciaux appartiennent aux films qui véhiculent l'idéologie du pouvoir -. L'ordre et les références sont directement calquées de Poussin, selon la volonté de David, directeur de l'Académie révolutionnaire, qui a simplement remplacé l'Académie royale, pour ensuite devenir l'Ecole des Beaux-arts. Les figures ne doivent pas être travaillées depuis des modèles vivants, mais depuis des sculptures grecques ou romaines, nettement plus propre à assurer la transmission de l'idéal de la Raison : le Beau, le Bien, le Juste et le Vertueux... depuis ces jours, les peintres font leurs études avec des moulages en plâtre ; pour les habits on se référera aux modèles anciens ; quand aux reflets sur les casques, tâche difficile, on observera des casques réels. Mais les seuls casques disponibles après 1800 qui fassent un peu antique étaient ceux des pompiers de Paris ; on copiera donc ces casques. C'est pourquoi la peinture néoclassique se nomme aussi «l'art pompier». Peu de grands peintres sont issus de cet art d'Etat, seul leur directeur, David, et son plus grand élève, Ingres, sont passés à la postérité. L'un et l'autre furent d'ailleurs maître dans l'adaptation aux pouvoirs changeants : royalistes, ils devinrent révolutionnaires, puis républicains, puis impérialistes, puis royalistes à nouveau et purent ainsi servir tous les régimes.



David, Andromaque pleurant Hector



Ingres, Portrait de l'Empereur Napoléon

Au côté des élégies historiques trônent les figures actuelles du pouvoir. Il s'agit à la fois d'exhiber la force dominante et de la légitimer par les grands récits gréco-romains, parce que, soit-disant, l'Antiquité grecque comme romaine avait vu fleurir les Empires républicains, voire démocratiques. La relecture des compositions de Nicolas Poussin est évidente et effectuée de savants détournements : là où Poussin peignait un mort pour donner une leçon de paix, David le peint pour montrer la souffrance et le courage des femmes de France. Là où Poussin peignait un Salomon jugeant entouré de ses conseils, Ingres peint un Napoléon seul dans sa puissance.

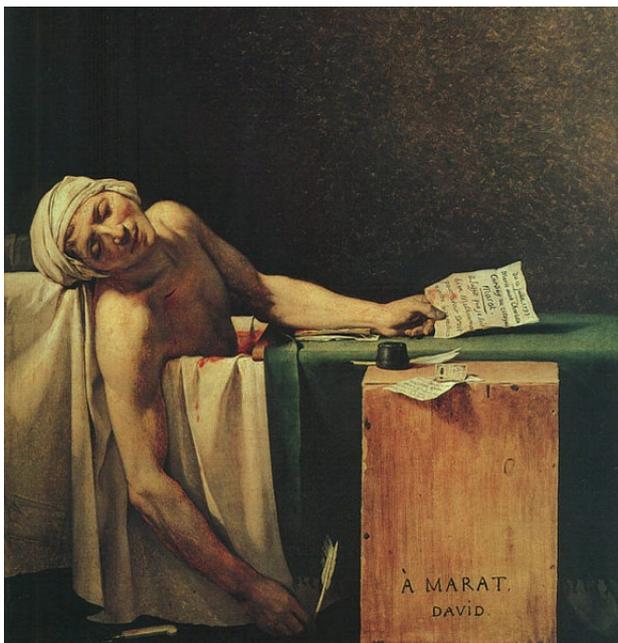


David, Le Serment des Horaces



Ingres, Les Ambassadeurs d'Agamemnon sous la tente d'Achille

A nouveau, la reprise des modèles poussiniens et les copies de moulages de sculpture grecques, classiques comme hellénistiques (tel le corps cambré chez Ingres), sont remarquables. L'ordre et la froideur de la peinture exclu tout style personnel : cet art n'est pas celui de peintres, il est celui de l'Etat.



David, Marat assassiné



Ingres, La Source

Seul peut-être dans des travaux plus personnalisés, comme le portrait élégiaque d'un révolutionnaire assassiné ou une peinture d'agrément comme le nu, le peintre néoclassique affirmera son individualité. Mais aussi ici les modèles percent : la Pieta de Michel-Ange, bras mort du Christ tombant, chez David ; les Vénus hellénistiques, au grand déhanchement, chez Ingres. Le respect des modes est aussi parfait : lamentable dans le Marat, épique dans la Source, un tel ordre construisant une peinture sans défaut, répondant point par point à tous les modèles de la Raison. Sous la puissance de l'Etat, c'est aussi l'idéal esthétique de la bourgeoisie capitaliste qui s'affirme : obtenir un art parfaitement conforme, respectant les ordres connus et établis, la morale et le goût. C'est ainsi qu'en plein XIXe siècle naît la notion des Beaux-Arts, Grands-Arts, ou Hauts-Arts. Il n'est pas innocent que c'est aussi de là que naît un savoir à enseigner et apprendre : l'Histoire de l'Art. Elle doit transmettre les canons des grandes époques, canons à étudier en classe, à classer, canons classiques.

La naissance du romantisme français

Peu d'artistes échappèrent au style d'Etat et rejoignirent la résistance populaire. Seuls cas notables, Géricault, qui mourut jeune, et le début de la carrière de Delacroix, qui voyant l'âge venir se rangea en fin de carrière aux normes de l'Etat. Ces deux peintres tentèrent de retrouver l'esprit critique propre à Poussin. Reprenant, de manière plus souple, désordonnée et expressive les compositions poussiniennes, c'est sur le fond des sujets que leurs tableaux vont insister. Ils peindront le peuple massacré, le pouvoir massacrant, l'horreur, la peur, l'angoisse, la mort, dans un esprit noir. Il s'agit non de «faire beau» mais «d'être vrai» : montrer la pauvreté, la misère, la faiblesse du peuple, opprimé par les révolutions politiques et industrielles ; dès lors tant Géricault que Delacroix fuiront les modèles de plâtre de l'académie pour dessiner d'après nature, d'après des modèles vivants, saisis dans l'action. Tous deux développeront un art du croquis qui doit faire vite, aller à l'essentiel, restituer la fougue de l'événement ou de l'action - et face au cinéma de studio numérisé américain, c'est l'art européen de la vidéo -. Géricault et Delacroix fonderont par ces nouveautés engagées l'art romantique. Celui-ci s'étendra vite à l'échelle de l'Europe, suivant les guerres révolutionnaire de Napoléon et la Révolution industrielle, en Espagne (Goya), en Angleterre (Turner, Blake, Füssli) et en Allemagne (Goethe, Friedrich). Il est à noter qu'en France, Delacroix rentrera en conflit, esthétique et éthique, avec Ingres, ce qui donne lieu au "conflit du dessin (Ingres) et de la couleur (Delacroix)".

chperret@emaf.ch

Ingres privilégiant la composition
La structure du dessin
La réflexion froide
Des portraits officiels
La bourgeoisie et la noblesse d'Empire
Le Beau
L'Histoire passée
La culture savante
Les références aux anciens

Delacroix l'expression
La touche de la couleur
L'engagement chaud
Des vues de massacres
Le peuple et les victimes
Le Vrai
Les Faits présents
Le génie expressif
La réalité moderne

Ici commence le «conflit des anciens et des modernes», qui se poursuivra quand, pour s'opposer à l'Académisme, Manet ouvre le Salon des refusés (1863) et «invente» l'art moderne, conflit qui est aussi celui de la tradition et des avant-gardes... et c'est encore un autre histoire.



Ingres, Romulus conquière l'Italie
Delacroix, La Liberté guidant le peuple
David, L'Enlèvement des Sabines
Géricault, Le Radeau de la Méduse



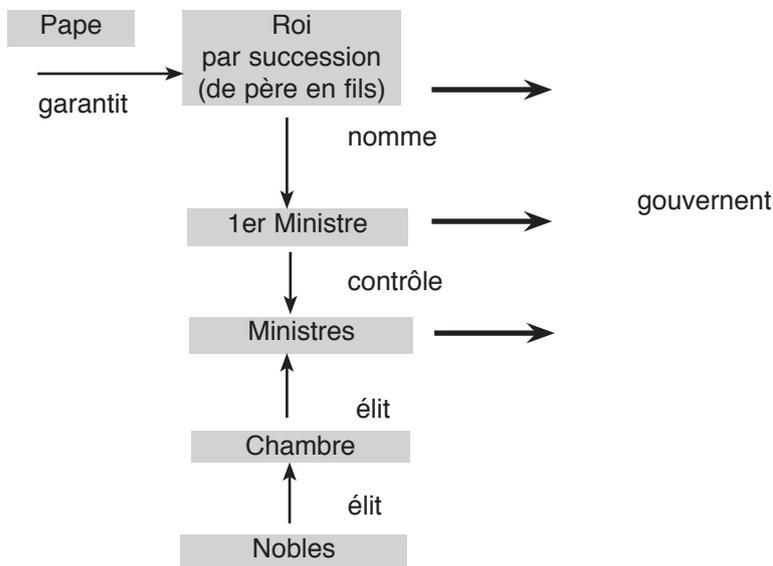
Classicisme, Lumières, Néoclassicisme

En marge des Révolutions : les systèmes politiques

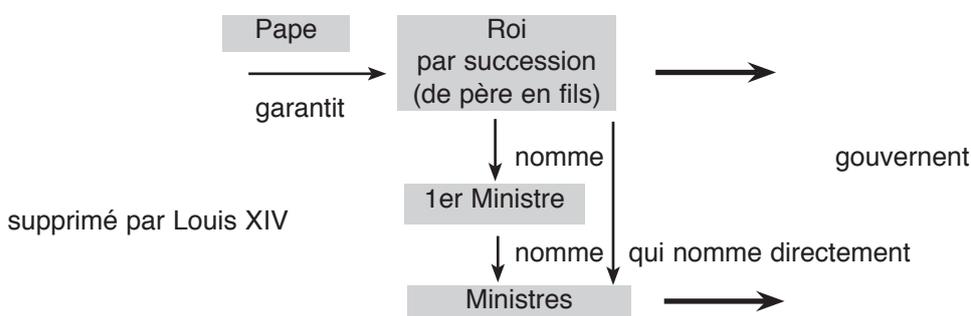
Ces brefs tableaux ne sont que des résumés. Ils simplifient énormément les systèmes (entre autre, aucune distinction n'est faite entre l'exécutif, le législatif et le judiciaire), ce pour plus de clarté. Les systèmes sont reportés dans leur complétude dans L'Atlas historique Perrin.

chperret@emaf.ch

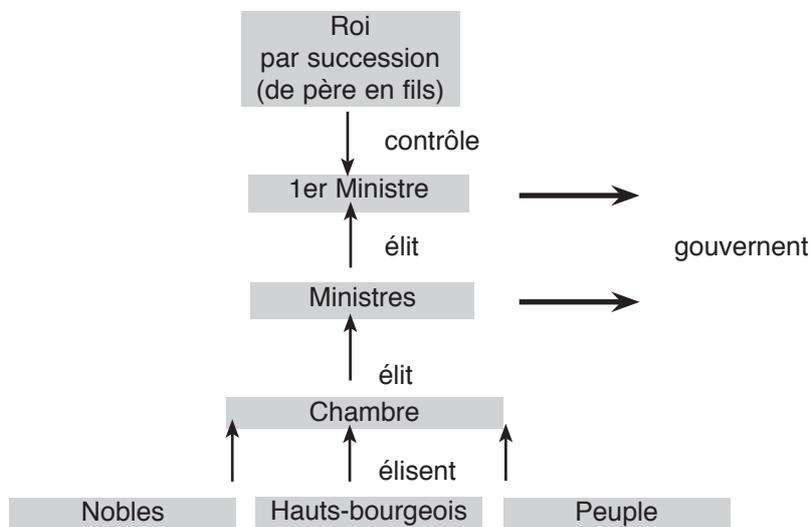
Monarchie (avant Louis XIII)



Monarchie absolue (Louis XIII, XIV, XV, XVI)

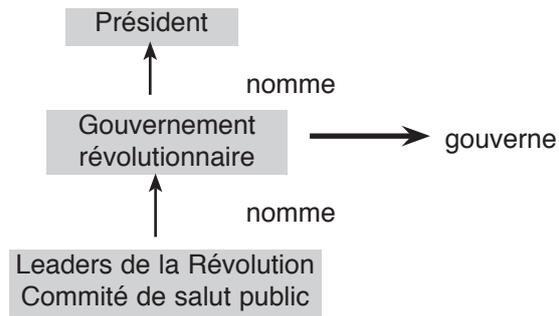


Monarchie constitutionnelle (Angleterre, assemblée constituante de 1789, Restauration, Louis XVIII)

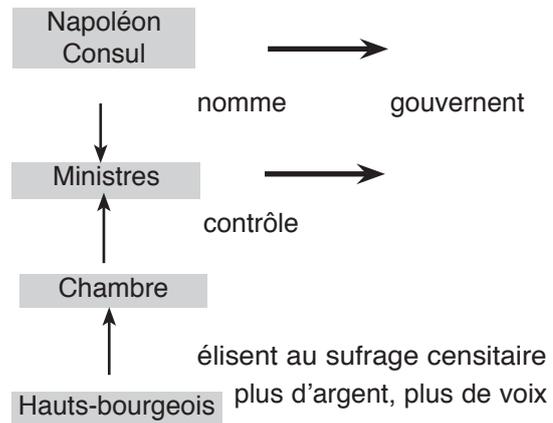


système dit des "Tiers-Etat", chaque corps social dispose d'un tiers des voix

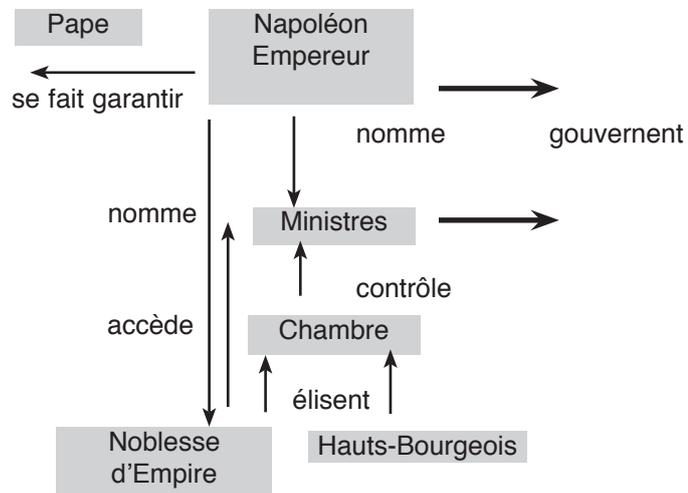
Dictature Républicaine (Terreur)



Consulat (République napoléonienne)

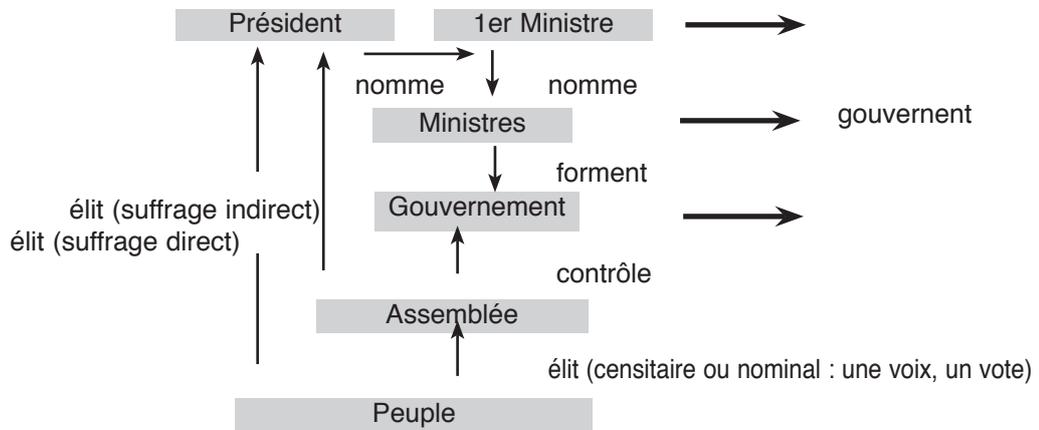


Empire (Empire Napoléonien, Second Empire)

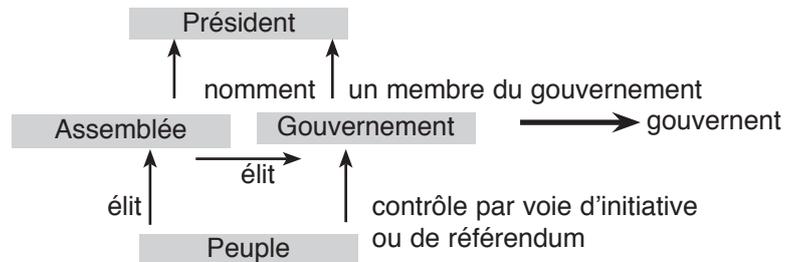


République (Etats-Unis, France après 1870, Allemagne)

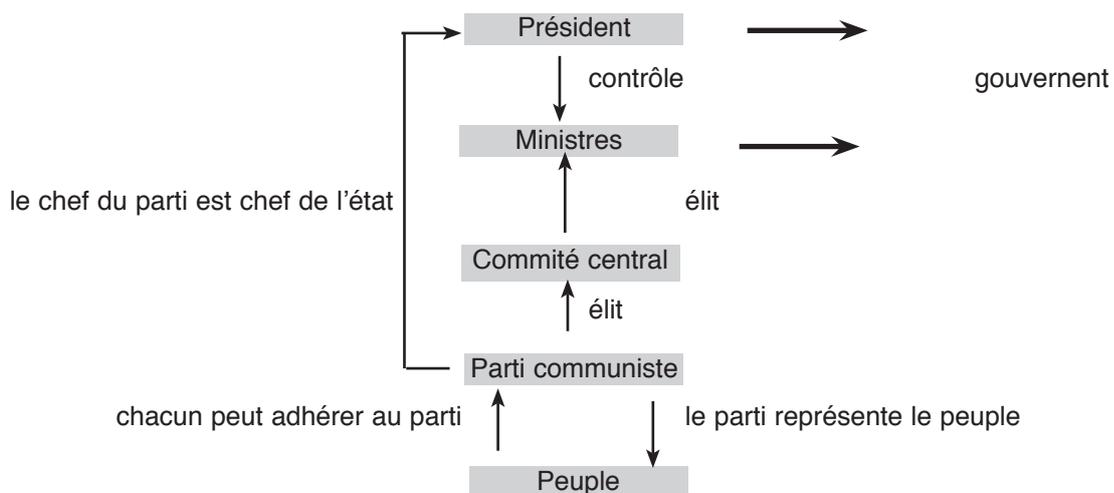
chperret@emaf.ch



Démocratie (Suisse, après 1848)



Commune (Commune de Paris, 1872, URSS, 1917)



Le Romantisme (1780 - 1880) Contre le néoclassicisme et le règne de la Raison

1789 ouvre le règne de la Raison : raison révolutionnaire, raison scientifique et technique, raison industrielle et économique ; Raison qui s'affirme parfois de manière totalitaire : Terreur révolutionnaire et guerres napoléoniennes, théorie darwiniste de l'évolution des espèces et de l'adaptation forcée, mécanisation du travail, de la société et des individus, enrichissement capitaliste, exploitation des ressources, pollution des usines de charbon et exploitation des ouvriers, misère du prolétariat. Cette Raison a son idéologie : le progrès bourgeois libéral. Elle a aussi son image de marque : l'art néoclassique. Mais cette Raison connaît aussi une résistance : le romantisme.

chperret@emaf.ch

Le romantisme se développe tout au long du XIXe siècle, en réponse au culte de la Raison et au néoclassicisme. Il suivra comme une traînée de poudre les guerres révolutionnaires de Napoléon et l'essor de la révolution industrielle. Là où Napoléon est passé, se développe le romantisme : France, Espagne, Suisse, Autriche, Etats allemands, Prusse, Pologne, Russie. Là où l'industrialisation s'étend, se développe le romantisme : Angleterre, France, Suisse, Etats allemands, Etats-Unis d'Amérique.

Contre la Raison, le romantisme va faire front commun ; mais quand il s'agira de construire un monde différent, de lutter pour, le romantisme éclatera. Quatre grands courants séparent les romantiques entre eux. D'une part, il y aura ceux qui veulent analyser la situation, se confronter au réel et lutter ou exprimer contre ce réel : ce sont les romantiques engagés. D'autre part, il y aura ceux qui fuient, cherchent à oublier les conflits réels, et plongent dans des idéaux ; certains fuiront dans la nature : les romantiques rousseauistes et goethéens ; d'autres dans le passé : les romantiques préraphaélites et les nazaréens ; d'autres dans le nationalisme : les romantiques pangermanistes ; d'autres enfin dans l'imaginaire fantastique : les romantiques symbolistes. Il est probable que c'est à cause de l'éclatement de ces opinions que le romantisme ne parvint pas à survivre : né dès 1780, il s'affaiblit dans les années 1850 et disparaît vers 1880.

Pour un rappel des Révolutions modernes : politique et industrielle

Les Révolutions politiques.

- 1776 Indépendance américaine, fondation des Etats-Unis, république démocratique.
- 1789 Révolution Française, abolition de la monarchie, déclaration des droits de l'homme, gouvernement révolutionnaire provisoire.
- 1791 Constitution, qui place la bourgeoisie comme classe politique dominante.
- 1793 Exécution du Roi Louis XVI et de sa famille, début de la Terreur. Guillotine. Assassinat systématique des «contre-révolutionnaires», qu'ils soient nobles, pro-monarchistes ou trop proches des intérêts du peuple ou des ouvriers. Début de la guerre entre la France et les monarchies européennes (Autriche, Angleterre).
- 1796 Napoléon nommé «général en chef» de l'armée révolutionnaire. Campagne d'Italie et d'Egypte, destinée à priver les Anglais du commerce méditerranéen (découverte des Pyramides et de l'art égyptien), jusqu'en 1799.
- 1800 Napoléon se nomme Consul, invasion de la Suisse et de l'Autriche.
- 1804 Napoléon se nomme Empereur. La France, «République impériale», L'Empire.
- 1809 Invasion de l'Espagne (guerre civile jusqu'en 1815) et des territoires allemands.
- 1812 Invasion de la Russie jusqu'à Moscou. Devant l'hiver et la famine (les Russes ont tout brûlé), les troupes de Napoléon reculent, harcelées par la guérilla russe. Massacre de la Bérézina (des 610 000 soldats partis, il n'en reste que 5000).
- 1813 Contre-attaque des monarchies contre la France.
- 1815 Napoléon vaincu par les Anglais à Waterloo (Belgique). Restauration du Royaume de France, Louis XVIII. Tensions entre les monarchistes durs (le pouvoir au Roi) et les monarchistes républicains (le pouvoir à un parlement contrôlé par le Roi). Arrestations politiques, assassinats, troubles à la limite de la guerre civile.
- 1830 Révolution de Juillet, coup d'Etat de Louis-Philippe, instauration de la monarchie républicaine (dite «monarchie constitutionnelle»). Adoption du drapeau tricolore. Troubles sociaux, début de la lutte ouvrière contre la bourgeoisie (socialisme). Barricades, Paris en état de guerre civile. Etat-policier. Contrôles et répressions.
- 1835 Suppression de la liberté de presse. L'Etat encourage la bourgeoisie à capitaliser.

- 1848 Crise économique due à la spéculation boursière. Révolutions populaires dans toute l'Europe, étouffées dans le sang. (Fondation de la Suisse moderne). En France, chute de la monarchie de Louis-Philippe. Guerre civile jusqu'en 1852. chperret@emaf.ch
- 1851 Second Empire, élection, par la bourgeoisie, du parti de l'ordre, commandé par Napoléon III. Empire «républicain» autoritaire (soit une dictature). Développement de l'industrie et des banques (capitalisme), et répression de l'opposition socialiste.
- 1870 Fondation de l'Allemagne (Bismarck) et de l'Italie (unifications). Guerre franco-allemande, défaite de la France
- 1871 Commune de Paris. Le peuple prend le pouvoir. Contre-attaque des troupes bourgeoise, 20 000 morts chez les ouvriers. Restauration de la République, contrôlée par la bourgeoisie.
- 1881 Loi scolaire, droit et obligation pour tous les enfants de 6 à 13 ans, de suivre l'école publique gratuite. Premières lois réglementant le temps de travail des ouvriers à 10h. par jour (ou nuit) et le dimanche comme jour férié.
- 1899 Affaire Dreyfus, Zola publie «J'Accuse», reprenant le droit à la Liberté de presse. Début de la crise des Balkans. Les socialistes modérés au pouvoir en France.
- 1914 Assassinat du prince héritier de l'Empire d'Autriche-Hongrie à Sarajevo. Début de la première Guerre mondiale.
- 1917 Révolution Russe

Les Révolutions industrielles (économiques et techniques)

- 1779 Watt invente, en Angleterre, la Machine à vapeur (par combustion du charbon.)
- 1783 Montgolfier, en France, fait le 1er vol, en ballon à air chaud.
- 1805 Unification postale européenne
- 1807 Navigation à vapeur. Le commerce maritime se développe exponentiellement, prédominance de l'Angleterre et de son Empire (Commonwealth). Développement des mines et de l'industrie au charbon. 1eres machines, 1eres usines, développement d'une classe ouvrière exploitée (les «prolétaires») qui travaillent 12 à 14 h. par jour et / ou nuit pour un salaire qui leur permet juste de survivre. Enrichissement des propriétaires d'usine et des commerçants («bourgeoisie capitaliste»). Pollution des villes dues aux industries utilisant du charbon. Locomotive à vapeur, le chemin de fer, développement de l'industrie de l'acier.
- 1834 Moteur électrique.
- 1839 La photographie
- 1837 Le télégraphe, 1861 - 1876 le téléphone.
- 1850 Début des revendications ouvrières, partout dans le monde capitaliste.
- 1860 Darwin, Théorie de l'Evolution des espèces.
- 1867 Marx publie le capital et fonde le part communiste allemand et anglais. Découverte du béton armé.
- 1884 La machine à composer, imprimerie industrielle, mitrailleuse, dynamite.
- 1885 L'automobile : voiture 4 temps à essence. Début de l'industrie du pétrole, essentiellement en main américaine. Montée en puissance de l'économie des Etats-Unis.
- 1890 La radio (TSF - Télégraphie sans fil.)
Premières recherches de Freud, qui développe la psychanalyse.
- 1895 Lumière invente, à Lyon, le Cinéma.
- 1898 Marie Curie découvre la radioactivité.
- 1900 Le dirigeable, inventé par Zeppelin.
- 1903 1er vol en avion, par Wright.
- 1905 Einstein publie la théorie de la relativité (restreinte). Début des recherches sur l'atome.
- 1910 Ford : une voiture pour tous (le fordisme - la Ford «T»), le char d'assaut. Blériot traverse la Manche en avion.
- 1914 1eres utilisations militaires des avions, d'abord comme appareils de reconnaissance photographiques, puis comme bombardiers.

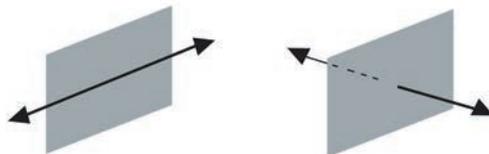
Le romantisme politiquement engagé

Peinture : Delacroix, Géricault, Goya
Musique : Beethoven
Littérature : Madame De Staël, Benjamin Constant, Stendhal, Balzac
Philosophie : Tocqueville, Fournier, Engels, Marx

En art visuel, les romantiques politiques vont d'abord contrer le langage des images du pouvoir ; à savoir le néoclassicisme. Cette contestation est d'autant plus importante que l'impérialisme bourgeois et industriel utilise l'art pour se donner une image de marque, image bâtie sur les canons de l'art classique. Les romantiques vont par ce fait à la fois reprendre et briser ces canons. De ce point de vue, la confrontation entre une œuvre néoclassique de David, L'Enlèvement des Sabines et La Liberté guidant le peuple de Delacroix ou Le Radeau de la Méduse de Géricault est exemplaire.

Si le néoclassique privilégie l'image latérale, c'est-à-dire un spectacle neutralisé se déroulant sur le plan du tableau et n'impliquant pas le spectateur ; le romantique travaille sur une image qui frontalise l'axe latéral, le spectacle surgissant au-devant du plan de l'image et impliquant fortement le spectateur. De même, alors que chez les néoclassiques, les figures restent sagement dans l'image, qui ménage même un seuil vide entre elles et le bas du tableau, les romantiques font tomber leurs figures hors du tableau, elles surgissent ainsi dans leur chute au devant de celui-ci.

C'est une vieille opposition dans le système de l'image occidentale : utilisent l'image latérale neutralisée, à compréhension plus intellectuelle qu'émotive, l'Antiquité gréco-romaine, Giotto, tout l'art de la pré-renaissance et de la Renaissance (Fra Angelico, Della Francesca, Botticelli, Raphaël, De Vinci), l'art classique de Poussin et de ses suivants (Vouet, Le Brun), le classicisme de Watteau et Chardin et, finalement le néoclassicisme. A l'inverse, utilisent l'image frontale impliquante, à perception émotionnelle plus qu'intelligible, les icônes byzantines, l'art gothique, Duccio, le maniérisme depuis Michel-Ange, tous les baroques et, enfin, les romantiques. Nous avons donc deux familles d'images : celles du spectacle neutre latéral, ou mode de la représentation, c'est-à-dire le représentatif ; et celles de l'implication frontale, ou mode de la présentation, c'est-à-dire l'icônique.



Représentatif

Îcônique

Antiquité classique

Îcône byzantine
Art roman et gothique

Giotto

Duccio

La pré-renaissance

Le gothique tardif des flamands

La Renaissance

Poussin

Le maniérisme

Le classicisme

Le baroque

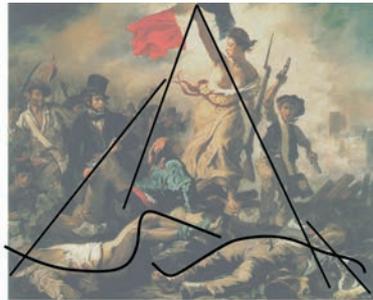
Le néoclassicisme

Le romantisme

Toute image actuelle qui veut donner une impression neutre ; en publicité, toute image qui veut représenter un produit dans un récit ou un climat qui n'implique pas le spectateur.

Toute image actuelle qui veut créer un choc émotionnel ; en publicité, toute image qui veut présenter un produit à celui qui est le spectateur, et par là l'impliquer dans le message.

La seconde différence entre l'image néoclassique et l'image du romantique politiquement impliqué se joue sur les modes. Le néoclassicisme préfère entre tout l'utilisation du mode héroïque et sa forme triangulaire ou pyramidale ; les romantiques vont conserver ce mode, mais l'appuyer sur une base qui s'effondre : les triangles romantiques reposent sur un bas mou, tourbeux ou amoncelant les cadavres. De ce fait, le mode héroïque s'affaiblit ou s'effondre. C'est ainsi qu'en musique, Beethoven, dans son Héroïque, a su briser le classicisme de Mozart : les notes montent et culminent en un point sublime, mais c'est pour mieux retomber sur des tons lourds et ténébreux, l'accord majeur des aigus replongeant sur un accord mineur des graves (ou inversement).



La troisième opposition des romantiques aux néoclassiques est la facture de l'image. Elle est lisse, calme, mesurée, peu contrastée dans le néoclassicisme. Sa douceur et son équilibre reposent sur de longues études de mise en place effectuées en dessin. Le calme qui se dégage d'une telle facture idéalise l'image. Idéaliser, c'est-à-dire en rend l'idée : les arts classiques sont des arts intellectuels, des arts de la réflexion et de la Raison ; pour eux «tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel», aussi, pour eux «le beau est rationnel».



La facture de l'image romantique est quant à elle violemment déséquilibrée, heurtée par de violents clairs obscurs. Les contrastes de gestes, matières, couleurs et lumières reflètent un travail librement improvisé, directement dirigé par la main, le pinceau et la couleur. L'urgence qui naît d'une telle facture procure une intense sensation de réalisme à l'image. Réaliser, c'est-à-dire en rend le faire : les arts romantiques sont des arts de l'acte, des arts de l'urgence d'agir et de l'Action ; pour eux «tout le réel est issu de l'action (Hegel), et toute les actions doivent créer du réel (Marx)», aussi, pour eux «le beau est acte». Poursuivez l'histoire et vous aurez le constructivisme et Malevitch d'un côté, celui de la Raison ; dada et Duchamp de l'autre côté, celui de l'Acte. Newman et l'abstraction radicale, voire le minimalisme, du côté intellectuel ; Pollock et l'action painting, voire les performances, du côté de l'agir.

Le quatrième et dernier écart tient aux figure, à la représentation humaine, c'est-à-dire, profondément, à une définition de l'homme. Les néoclassiques cherchent l'image d'une perfection humaine et considèrent l'antiquité gréco-romaine comme source de cette perfection, parce qu'origine de la civilisation occidentale. Pour peindre un humain, l'artiste néoclassique ira donc au musée copier le moulage d'une sculpture antique. Les musées sont par ailleurs une grande invention des révolutions politiques et industrielles : produits de la société du capitalisme bourgeois, ils posent les références de cette société (ainsi, de préférence, on y exposera les antiques et la Renaissance). Washington, Londres, Paris ou Berlin ouvrent leurs grands musées nationaux vers 1800, et fournissent ainsi les modèles à copier, étant autant de classes où sont donnés à étudier les classiques.



A l'inverse, les romantiques engagés politiquement cherchent l'image de la réalité humaine, dont la seule source est dans la vie qui leur est contemporaine. Pour peindre un humain, un artiste romantique ira dans le monde concret, dans les bars, à l'usine, sur les champs de bataille. C'est ainsi que les romantiques inventeront le reportage. A nouveau, ceci est aisément actualisable : songez aux images médiatiques. Quel modèle véhicule la publicité, les banques d'images toutes prêtes livrées par des fabricants de logiciels ou des agences de communication ? Quel modèle véhicule nos mannequins, nos acteurs, nos stars et vedettes de l'écran de télévision ? Et qui propose un contre-modèle ?

Les fuites romantiques

chperret@emaf.ch

A l'opposé de l'engagement politique et social, de nombreux romantiques fuiront la modernité et le règne des Raisons politiques et économiques. Ces fuites isoleront considérablement les romantiques de la société, et par là isoleront les artistes de tout statut social. L'artiste réfugié dans sa tour d'ivoire, l'artiste maudit, ignoré, misérable ou malheureux sont des figures nées de la fuite romantique. Cette fuite reste pourtant relative. D'abord, parce que bien qu'isolés, les artistes romantiques communiqueront entre eux, par le biais des techniques qu'ils fuient, en particulier par l'usage des postes et des transports. Le courrier, de la lettre à la carte postale ; les déplacements, par calèche, navire, puis chemin de fer, sont autant de traits d'union entre des figures isolées. Ensuite, parce que bien qu'isolés, ces artistes ne se coupent pas totalement des villes où se trouve leur clientèle. Ainsi, si Turner pouvait traverser les Alpes, il n'en revenait pas moins à Londres pour vendre ses tableaux.

Et ces productions étaient vendables, ce contrairement à celles des romantiques engagés qui dérangeaient trop la clientèle par leurs messages. En effet, une image, un texte, une production artistique reflétant la fuite ou en faisant l'éloge ne dérange pas ; mieux, elle fascine. Ainsi, la bourgeoisie du capitalisme industriel que ces artistes voulaient fuir devint-elle vite leur clientèle la plus fidèle. Ces fuites attirèrent en effet ce monde des affaires trop occupé à l'efficacité de leur industrie ; ce au point qu'au premier temps de libre, ces barons de l'industrie, eux aussi, fuyaient les villes pour la campagne, la montagne, voire la mer. C'est ainsi qu'au milieu du XIXe siècle naquit le tourisme, lié de manière indissoluble au romantisme de la fuite : Montreux, Gstaad, St Moritz, Lucerne, Lugano, Venise, Rome, Nice, la Grèce devinrent les destinations du rêve et de la fuite, pour des centaines d'artistes et des milliers d'industriels d'Allemagne ou d'Angleterre.

La fuite dans la nature

Peinture : Turner, Constable, Friedrich, Wolf, Calame, Toepffer
Musique : Brahms, Listz, Chopin
Littérature : Goethe
Philosophie : de nombreux auteurs en référence à Rousseau et, d'une certaine manière, Kant et Hegel, fondateurs d'une philosophie naturaliste.

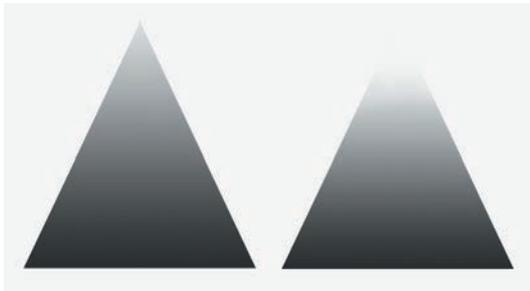
En art visuel, les romantiques de la nature empruntent leur conception du paysage à divers peintres, dont Ruisdael (Pays-Bas, 1650), Poussin, Lorrain (Rome, 1650), Watteau (Paris, 1750). Ils ont une conception totalement idéalisée de la nature : elle doit être pittoresque ; c'est-à-dire «propre à être peinte», suffisamment belle pour servir une idée du Beau. A priori, ce beau est le beau naturel (Hegel), à savoir une beauté ressentie par l'homme face à une nature pure, marquée d'aucune intervention humaine. La vie de cette nature, ses naissances (telle par exemple une source jaillissante), ses morts (des arbres tombés au sol), sont les sujets de prédilection de ce beau paysager. L'intervention humaine dans la nature est reconnue belle, d'un beau culturel (Hegel), lorsqu'elle s'accorde au beau naturel et n'en détourne pas le sens. Ce peut être un pont de bois franchissant une rivière, fait du même bois que la forêt aux alentours, ou un bâtiment se recouvrant de végétation, voire une ruine, construction de la science humaine sur laquelle la nature a gagné, prouvant par là sa puissance.

Le romantisme tend en effet à considérer la nature comme ce qui dépasse les capacités de puissance humaine. Nulle révolution industrielle, nulle technique ou science ne permettraient de vaincre l'extraordinaire force de la nature. Dès lors, souvent, l'homme ou les entreprises humaines sont montrées petites et vaines face à une nature qui l'excède et le vainc. Dans ce registre, les peintres aimeront montrer les catastrophes naturelles : violents orages, éboulements, avalanches, tempête en mer et même éruption volcanique.

Du beau naturel, le romantisme glisse alors vers une conception de la nature comme réalisation du sublime (Kant). Est sublime ce qui dépasse toute mesure, toute compréhension, tout entendement. La beauté peut s'évaluer ; une chose est plus ou moins belle, selon une échelle de mesure dont le plus haut point est le Beau absolu. Lorsque cette chose apparaît comme dépasser ce Beau absolu, elle outrepassa toute mesure, tout jugement ;

elle devient alors sublime. Le sublime dépasse les capacités humaines de compréhension et d'action ; c'est pourquoi violents orages, éboulements, avalanches, tempête en mer et éruption volcanique sont du registre du sublime.

chperret@emaf.ch



Le beau
mesurable

Le sublime
démesuré

Nous ne sommes guère sorti de ce registre ; ainsi si l'idéal de beauté d'un film reste romantique (Out of Africa ou Amélie Poulin), le sublime s'effectue dans tous les films catastrophes (de la Tour infernale à Amargédon passant par Titanic pour le mauvais goût, le films de Wener Herzog, tel Aguirre la fureur de Dieu ou Fitzgerald, pour le bon goût). Notre esthétique de l'image photographique populaire (photo de vacances), de la carte postale, du cliché touristique, voire de l'imagerie publicitaire (de la voiture filant dans le désert aux divers aventuriers des marques decigarettes), restent profondément marqués par l'esthétique de la nature romantique.

La conception de la nature comme sublime devait diriger les romantiques vers une spiritualisation de cette nature, qui se remplit d'un sentiment religieux. Mystique ou mythique, magique, réservoir de puissances occultes ou réalisation de Dieu, la nature devient objet de culte dès le milieu du XIXe siècle... et l'est toujours. Dans la peinture, ce culte peut amener à créer des images frisant un kitsch de mauvais goût, à l'exemple des temples naturels de Friedrich, auréolés à contre jour des trois rayons d'un soleil couchant ; comme une icône du paysage, paysage qui succède à Dieu auquel on ne croit plus.

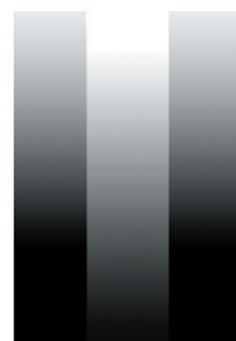
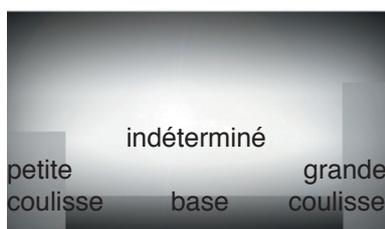
La composition de l'image de paysage est, vue d'aujourd'hui, peut intéressante. Elle est conforme aux clichés que l'on peut se faire de la nature. L'image tend à cadrer un élément solide et massif en l'un de ses bords latéraux (grande coulisse), un élément plus léger en son autre bord latéral (petite coulisse), et un élément lourd en bas (base ou scène). Souvent, le centre de l'image est marqué par l'indétermination : c'est une masse claire ou sombre dont on ne peut définir avec précision l'identité, mêlant brouillards, eaux, roches, glaces et airs en un tourbillon d'éléments naturels qui dépassent la compréhension humaine, et posant ainsi la figure du sublime. Autres marques du sublime : les horizons lointains et indéterminés, allongeant le tableau, ou les chutes dans d'obscures précipices, étirant l'image sur sa verti



Turner, Paysage lointain



Friedrich, Moine au bord de la mer
Calame, Torent



La fuite dans le passé

Peinture : les préraphaélites et les nazaréens, Milliais, Rosetti
Musique : Schubert
Littérature : Grimm, Hölderlin, Hugo, Chateaubriand, Byron
Philosophie : Heidegger (philosophe romantique tardif, 1930)

Face au progrès technique qui annonce avec certitude des futurs radieux, face à la peur que ces futurs soient autant de cataclysmes, de nombreux romantiques fuiront dans des passés pré-techniques, fortement idéalisés. On dira que le monde du début de la Renaissance (avant Raphaël, 1450) était le monde juste ; ou que le moyen âge de 1300, ou que la Grèce antique, ou encore que les Temps pré-bibliques l'étaient. Le meilleur des mondes étaient avant la civilisation, avec l'homme des bois, et revoici surgir les contes de fée ; non, il l'était avant le déluge, avant la tour de Babel, avant la diversification des langues, et revoilà surgir une langue universelle parlée dans le monde entier. Pêle-mêle renaissent les héros des épopées antiques, Ulysse du sud ou Siegfried du nord, les dieux, Zeus ou Wotan, des textes disparus, en langue originelle celtes, gaéliques ou viking, estimés remonter à l'an mille, mais en réalité écrits vers 1850 et artificiellement vieilliss.

En art visuel, les préraphaélites peindront comme juste avant Raphaël, les nazaréens retrouveront les temps bibliques ; et on inventera un passé de pacotille, fait d'erreur et de faux, avec ses grandes épopées, aventures et héros. Conan le Barbare ou le Gladiateur, Torgal en bande dessinée et de multiples produits de l'industrie du jeu multimédia (Final Fantasy) poursuivent ce formidable travail de sape : inventer un passé qui n'a jamais existé, faire rêver le spectateur en lui fournissant de fausses références, de fausses racines, de fausses origines, de fausses explications, et de là en faire le produit le plus facilement manipulable à toute consommation irréfléchie, idiot faussement cultivé qu'il se croit. C'est ainsi que toutes vos idées sur l'origine culturelle européenne, qui se fonde à la période médiévale, sont fausses, tel que je l'espère vous avez fini par vous en apercevoir. Entre autres, les châteaux-forts avec douves et pont-levis sont d'exceptions ; les sorcières, potions magiques et balais volants de même ; et les dragons plus encore. Tout ceci fut inventé il y a un siècle et quelque, produit du délire passéiste de certains romantiques, dont Victor Hugo.

Si la consommation irréfléchie que je dénonce peut être commerciale, faisant le bénéfice de Playstation, Time Warner, Walt Disney ou des maisons de disque proposant du gothique ; elle peut aussi être idéologique, ce qui est plus grave. Le refuge dans des passés inexistantes et idéalisés sont à l'origine des grands mythes politiques et fondent les nationalismes les plus extrêmes. De la Suisse de Guillaume Tell à l'Empire allemand des aryens, passant par les Elhoïms extra-terrestres des raëliens, tous ces mythes fondateurs et des origines sont issus de la dérive vers le passé du milieu du XIXe siècle.



Cornelius, Histoire de Joseph
(réf. Renaissance)

Pforr,
Les Chevaliers
(réf. Médiéval)



Milliais, Ophélie
(réf. Renaissance)

Rosetti,
Rencontre de Paul et Francesca
(réf. Médiéval)

La fuite dans le nationalisme

chperret@emaf.ch

Peinture : Hodler, Anker, Schinkel
Musique : Wagner, Verdi, Rossellini
Littérature : Schiller
Philosophie : Nietzsche, Heidegger (jusqu'en 1939)

L'Empire de Napoléon (1803-1815) et l'industrialisation, rationalisant l'économie, les transports et les produits, provoquent une première globalisation du monde occidental ; et, parallèlement, les socialistes prétendent unifier les prolétaires, quelque soit le pays dont ils proviennent. Alors, l'occident ne connaîtra qu'une identité, celle de la Raison politique, économique et industrielle. Universalisme, globalisation sont le discours du capitalisme moderne et de la résistance à ce capitalisme : ouvriers de tous pays, unissez vous. L'identité humaine prétend être universelle, qui dès lors est l'individu dans cette masse ? Comment est-on différent de l'autre ? Qu'en est-il de mes particularités, de mes origines ? Où suis-je ?

Là. C'est-à-dire ici, précisément. Ceci est ma maison, mon jardin, ma limite ; ceci est mon pays, ma patrie, ma frontière... alors il faut définir le pays, défendre la patrie, protéger la frontière. C'est ainsi en réponse à une première globalisation de l'occident vont se forger les nationalismes : L'Irlande, l'Ecosse, la Bretagne, la Belgique, la Suisse, l'Autriche, la Hongrie, l'Italie, la Croatie, la Serbie, la Grèce, la Corse, etc. sont toutes des nations, existantes ou non, qui fondent leur identité entre 1815 et 1870. Le cas de la Suisse est exemplaire. D'une part, parce que c'est le nôtre ; d'autre part parce qu'il recèle tous les ingrédients de la potion magique construisant une identité nationale : ingrédients qui passent par une idée du pays, de ces paysages, et de son origine, de ses mythes fondateurs. Que serait la Suisse sans ses Alpes, son Lac des quatre cantons, son traité de 1291, «miraculeusement redécouvert» au XIXe siècle (et qui est un faux), sa prairie du Grütli et son Guillaume Tell, personnage de fiction qui n'a jamais existé, sinon dans la tête de l'écrivain Schiller, qui l'inventa en 1799.

C'est ainsi que des sublimes paysages au sage pays, de la fascination pour des passés mythiques aux mythes fondateurs, vont naître les nationalismes. En ceci aussi, les romantiques vont rejoindre une part de la bourgeoisie capitaliste. Celle-ci en effet peut se diviser en deux grands courants de pensée : les progressistes et les conservateurs. Si les premiers privilégient un néoclassicisme universalisant qui s'étend de Washington à Moscou, passant par Londres, Paris, Milan ou Berlin, les seconds, conservateurs craignant cette universalisation des identités, se réfugient dans le patrimoine. Ils privilégieront les coutumes champêtres, les costumes traditionnels, les fêtes paysannes (brandons, fête du blé, fête des vigneron), les expositions régionales ou les expositions nationales, grandes messes censées affirmer quatre fois par siècle l'identité de tel ou tel pays ; expo 02 n'est par ailleurs que le descendant de tels idéaux.

Les arts visuels du romantisme nationaliste affirment soit les valeurs du sage pays, au travers le paysage, les vues de village, les images des gentils enfants à l'école (Anker), soit les mythes fondateurs, explicitant l'origine de la nation (Hodler). La facture de l'image est lisse, conforme sans recherche autre qu'en rendu précis et idéalisé du réel. Parfois une pointe de simplification dans le dessin ou l'usage de la couleur introduit un aspect moderne, propre à marquer l'actualité de telles images. Les peintures murales que l'on trouve dans la plupart des gares CFF de Suisse, montrant le Cervin, Le Grütli, Lugano ou Montreux, et qui datent du tout début du XXe siècle, sont très représentatives du style national suisse issu d'Hodler qui réalisa, entre autres, des timbres et des billets de banques, symboles de l'unité de la confédération (unité, qui rappelons-le, existe non depuis 1291 mais depuis 1848 !)



Hodler, Le Lac de Thoun

Anker, Le Goûter

Le romantisme nationaliste s'est puissamment affirmé en Allemagne et en Italie. Ces deux nations se constituent en effet en 1870, en regroupant de multiples Etats et principautés jusqu'alors indépendantes. La constitution de ces deux nations à encourager un art nationaliste tardif, en particulier en Allemagne. Ainsi, lorsqu'en 1933 Hitler prend le pouvoir, il fait adopter au régime de l'Allemagne nazie une esthétique qui oscille entre néoclassicisme sévère et romantisme nationaliste ; tel qu'en témoignent les constructions d'Adolf Speer, architecte officiel du régime jusqu'en 1945. Hitler se réappropriera de grandes figures du romantisme, dont le philosophe Nietzsche, père du concept de «volonté de puissance», et le musicien Wagner, dont l'air des Walkyries sera l'emblème de la Blitzkrieg menée par la Luftwaffe sur la Pologne en 1933. Mais de telles réactualisations du romantisme nationaliste ne sont pas terminées. Ainsi, face à la mondialisation actuelle, face à la constitution de l'Union européenne, les productions esthétiques du XIXe siècle sont relues par toutes les extrêmes droites nationales : en France, le Front national récupère le mythe de Jeanne d'Arc, en Suisse, Blocher collectionne les peintures de Anker, en Autriche, le FPÖ voue un vrai culte aux fêtes villageoises... et partout la population trouve refuge dans ces valeurs traditionnelles locales : la Fête des vigneron 2000 à Vevey n'aura, par exemple, jamais connu autant de spectateur ; citadins en jeans et téléphone portable regardant de faux vigneron habillés façon 1800, chanter en ronde Allons danser sous les ormeaux ou de faux armailis chanter le Rang des vaches.

La fuite dans le fantastique

Peinture : Füssli, Böcklin, Martin, Blake, Hugo, Moreau
Musique : Wagner
Littérature : Poe, Baudelaire, Huysmans, Lautréamont, Mary Shelley, Wilde
Philosophie : Charcot, Freud

Mentalement, le XIXe siècle se porte très mal : les maladies courantes du temps se nomment mélancolie, neurasthénie ou, en terme moderne, dépression, névrose, voire psychose. L'industrialisation rapide de la société n'a pas eu le temps d'être gérée et intégrée, et nombreux sont ceux qui vivent parmi les usines, au beau milieu des pollutions dues au charbon, à l'acier aux poussières de tissus ou au bruit. De plus, les progrès des sciences font douter chacun plutôt que de rassurer. Darwin découvre dans son Origine des espèces que l'homme et le singe sont proches cousins ; il en est dès lors fini de l'origine divine de l'humanité : l'homme est un animal comme tout autre et désormais «Dieu est mort»(Nietzsche). La génétique apparaît et découvre la transmission des caractères innés par les chromosomes ; on peut manipuler les plantes, et assez rapidement les animaux, et l'homme, se sera pour quand ? Reflet de cette angoisse, le célèbre docteur Frankenstein qui parvint à faire revivre un mort, monstre rejeté qui deviendra sanguinaire, échappant au pouvoir de son créateur, roman de Mary Shelley écrit à Genève en 1818. Nosferatus, Faust ou L'Homme invisible et tant d'autres sont bien entendu de grandes créations littéraires de cette époque.

L'angoisse est la cause de ces malaises, maladies et récits fantastiques. Elle est si grande que philosophes et médecins tenteront d'en comprendre les mécanismes. Un siècle de recherche, menant des expériences spirites aux séances d'hypnose, à mi-chemin entre cabinet de médecin et spectacle de music-hall, permettront à Charcot puis à Sigmund Freud de développer la psychanalyse, qui voit le jour au tout début du XXe siècle. Avant que l'hypothèse de l'inconscient ne soit formulée, tous les délires, malaises de l'âme, vertiges émotifs étaient regardés comme des phénomènes à la fois troublant et excitant ; au point qu'on en arrivait à cultiver l'angoisse comme un mode d'apparaître.

Les dandys, revenus de tout, cultivaient le temps d'un No Future, des catastrophes passées et à venir, dont on ne se relèverait pas, et de la déchéance totale de l'esprit, aidée au besoin par l'opium ou la cocaïne. Poe, Baudelaire, Huysmans, Lautréamont, ou Wilde ont cultivés de telles attitudes, se faisant les précurseurs du nihilisme, inspirateur des surréalistes, des punks ou de Cure. En peinture, Füssli, Böcklin, Martin, Blake, Hugo ou Moreau développeront des univers imaginaires où le sombre, le mystère et l'angoisse règnent.

Les arts visuels fantastiques privilégient le noir, qui ouvre des béances angoissantes, faisant tomber le regard dans des continents d'inconnu. De violents éclairages révèlent de pâles figures angoissées ou des monstres, comme dans la dernière période picturale de Goya. Souvent, les décors ténébreux sont constitués de gigantesques architectures minérales, faisant penser que la porte des Enfers a été franchie. L'apocalypse prend son visage terminal : Jérusalem s'est effondrée et ne reste à l'humanité plus que le néant, comme dans les oeuvres poétiques et dessinées de Blake ou Martin, inspirateurs de films tel Seven ou la Septième porte. La plupart du temps, l'aspect littéraire force l'image, qui devient extrêmement narrative, redouble d'allusion et s'approche de l'illustration, frisant parfois le mauvais goût de messages trop appuyés, tel dans l'art symboliste.

chperret@emaf.ch



Goya, Saturne dévorant ses enfants



Füssli, Le Cauchemard



Böcklin, L'île aux morts



Blake, La Jérusalem disparue



John Martin, Le Déluge



Moreau, Hésiode

A nouveau, ce romantisme fantastique devait trouver sa clientèle. En effet, pour le technocrate de la Raison industriel, pour le planificateur d'entreprise, le financier ou tous ceux que la rationalité poussait à la logique la plus froide, rien n'est plus fascinant que le délire des artistes. C'est de là que va naître la fausse image de l'artiste original, de l'artiste maître de l'imagination, de l'artiste incompréhensible et incompris, de l'artiste maudit enfin ; image qui désormais marque la séparation de l'artiste et du monde social. Plus jamais l'artiste n'aura dès lors de rôle social, sinon celui d'être la figure du fou ou de la bohème. C'est bien entendu contre cette image, reconduite à travers les impressionnistes (Van Gogh, Gauguin, Lautrec) que Mondrian ou Malevitch vont lutter, tentant de redonner un statut social à l'art, et proposant un art utile.

La Fin de l'histoire : vers la fin de l'art ? ou d'un certain art ?

Les fuites, paysagères, passéistes, nationalistes ou fantastiques, devaient conduire à dévaloriser le statut social de l'art. Forgeant une image d'Épinal de l'artiste, encourageant une mythologie de l'imagination maudite, la société devait marginaliser les activités esthétiques ; ce d'autant plus que les sciences, la mécanique ou les mathématiques s'avéraient plus utiles pour la construction de la société industrielle que les réflexions et productions artistiques. Peut-être est-ce la fin de l'art ?

Ou d'un certain art ? d'un art pour, avec, utile à la société. Dès le déclin du romantisme, l'art s'avéra en effet particulièrement efficace qu'en étant nuisible. La faculté de nuisance fut développée par Manet dès 1863, puis par certains impressionnistes, par Dada, Duchamp, le surréalisme et les formes contemporaines de l'art. Est-ce la seule issue pour que la réflexion et la production artistique puissent donner de la voix dans nos sociétés techniques, pragmatiques et matérialistes, construites sur la rationalité intellectuelle, économique et politique ?

Delacroix, La Liberté guidant le peuple Background historique

Eugène Delacroix (1798 – 1863)
La Liberté guidant le peuple, 1830
Huile sur toile, 260 x 325 cm
Musée du Louvre, Paris



La Révolution française (1789) débouche sur l'avènement de Napoléon. Commandant de l'armée contre l'Angleterre en 1798, il se fait nommer Consul (Chef de l'Etat) en 1800 et Empereur en 1804, avec pour mission de porter la Révolution dans l'ensemble de l'Europe. Entre 1804 et 1814, Napoléon et sa Grande Armée combatta les régimes royalistes anglais, austro-hongrois, prussiens et russes, ce dernier affrontement marquant sa débâcle (Berezina 1812). Battu à Waterloo par l'ensemble des royaumes coalisés en 1815, Napoléon doit abdiquer.

Les Anglais imposent à la France un nouveau régime, nommé Restauration, construit selon le modèle britannique : une chambre républicaine non élue et une chambre des députés élus au suffrage censitaire (plus l'électeur a d'argent, plus il a de vote), avec au sommet un Roi (Louis XVIII, puis Charles X). Ce mode de gouvernement met au pouvoir le grand capital financier. Le peuple n'est pas représenté. Instable, cette « monarchie constitutionnelle » subira de nombreux mouvements populaires (grèves, révoltes), jusqu'en 1830.

Les 27, 28 et 29 juillet 1830, les ouvriers typographes de Paris (Faubourg St Antoine – Bastille) se révoltent face à un nouveau décret interdisant la liberté de presse. Ils mettent les étudiants, les ouvriers, les artisans, les anciens partisans de Napoléon (Bonapartiste), et les libéraux de leur côté et marchent sur le siège du gouvernement (Hôtel de Ville – Louvre). Plusieurs fois repoussés par l'armée et la garde civile (police) de Charles X, ils bâtissent des barricades. Eugène Delacroix voit les combats depuis sa fenêtre, ne pouvant y participer, à cause de sa « santé fragile ». C'est en hommage à la plus meurtrière de ces journées, celle du 28 juillet, qu'il peint La Liberté guidant le peuple. Le 29, les insurgés sont aux portes de l'Hôtel de Ville et Charles X abdique et nomme Louis-Philippe régent du royaume.

Alors que les insurgés déclarent l'avènement de la République, Louis-Philippe tente de calmer le chaos menaçant de dégénérer en guerre civile. Il met en place une politique de compromis, cherchant à satisfaire et le peuple et les pouvoirs capitalistes. Au peuple, il offre des actes symboliques : en 1831, il fait acheter par sa famille La Liberté guidant le peuple qui fait scandale au Salon ; en 1840, il offre aux bonapartistes le transfert des cendres de Napoléon (aux Invalides). Aux capitalistes, Louis-Philippe offre le pouvoir ! Cause des insurrections populaires de 1848 et de la fondation de la II^e République.

Instable, cette République est renversée en 1853 par Napoléon III. Nouveau régime autoritaire, nouvelles guerres, perdues encore, contre la Prusse, en 1870. Devant la fuite du gouvernement, la ville de Paris fonde la Commune (mouvement pré-communiste), qui sera écrasée. En 1871, un accord entre les diverses parties donne naissance à la III^e République. Celle-ci connaîtra émeutes et troubles sociaux jusqu'à la 1^{ère} guerre mondiale. Il faut de fait attendre 1918 pour que la situation politique se stabilise et qu'une réelle République démocratique dirige la France... en attendant la 2^e guerre. Il convient dès lors de se demander si cette République démocratique inventée en 1789 n'attend pas Charles de Gaulle (IV^e République, 1945) pour se réaliser.