

Histoire de l'art

1. L'ART ROMAN.

L'art roman est caractérisé par l'apparition de l'arc. Il y a une réelle évolution entre l'église romane et l'arc de Triomphe de la place de l'Etoile à Paris. Nous verrons cette évolution.

1.1. L'architecture.

1.1.1. L'église Saint Michel.

La construction a un aspect symétrique, part et d'autre de la nef. Ce nouveau style roman apparaît sous Charles Quint. Ces églises incarnent parfaitement le pouvoir de l'époque: pouvoir impérial et pouvoir ecclésiastique.

On pourrait dire qu'il y a à cette époque une opposition entre le seigneur et le Seigneur.

Les bas-côtés sont percés de fenêtres, comme la nef. On repère l'est parce que du côté oriental, il y a le chœur, achevé par l'absyde.

L'espace est très simple. Le regard est immédiatement attiré vers le chœur (on rentre par l'ouest) ce qui est recherché puisque c'est le lieu des sacrements.

Les murs du vaisseau central sont soutenus par des colonnes régulières. On joue sur la nature des matériaux de manière à faire de grandes et de petites arcades.

La nef, nous l'avons vu, est divisée entre le vaisseau central et les bas-côtés. Le transept traverse la nef. Des fenêtres hautes éclairent le vaisseau.

On remarque tout de suite que le plafond plat a été supprimé au profit de la voûte, caractéristique majeure de cet art roman.

1.1.2. Les origines du plan basilical.

Le plan basilical date de l'Antiquité. Il est apparu avec la Basilique Saint Pierre à Rome. Celle-ci comporte des tribunes¹ et plus de vaisseaux annexes : il y a des doubles bas-côtés. Les chrétiens systématisent les transepts. Ils sont mis en place à l'époque romaine et connaîtront un grand succès jusqu'à la fin de la période gothique.

Ces transepts qui traversent la nef centrale ont une fonction symbolique : ils représentent la Sainte Croix.

Souvent, les églises sont construites sur les restes d'un saint, ce qui donnera lieu plus tard à des pèlerinages. Sur les routes de ces mêmes pèlerinages, surgiront diverses églises. En Europe, c'est surtout le cas pour le pèlerinage de Saint Jacques de Compostelle.

¹ On parle de tribunes quand il y a un étage surplombant la nef.

1.1.3. L'église de Conques.

Sur une des trois grandes routes de pèlerinage en France naît l'église de Conques. Elle est bâtie sur les restes de Ste Foy.

Le transept est très large et la "tour lanterne" éclaire la croisée du transept. On remarque des arcs en plein cintre dans les bas-côtés, et la nef est voûtée.

Cette voûte a plusieurs fonctions :

- + symbolique : fait référence à la voûte céleste. L'Eglise est l'antichambre du Paradis sur terre.
- + technique : le bois brûle et la pierre pas ! Cela offre une plus grande sécurité au bâtiment.
- + acoustique : la voûte en berceau permet une meilleure acoustique dans TOUTE la nef.

Dans cette église, il faut remarquer l'importance du déambulatoire. Il a été construit pour que les fidèles puisse s'approcher plus près des reliques, sans pour cela investir le chœur.

1.1.4. L'abbaye de Cluny.

Cette abbaye était incontestablement la plus grande église de type romane. Elle a été construite en plusieurs phases.

La grande nef traverse un premier transept puis un deuxième. On observe une gradation des volumes, ce qui a une fonction symbolique, mais surtout technique : cela permet de retenir le dispositif.

Notons qu'à Saint Jacques de Compostelle, les tribunes sont construites en demi voûte.

1.1.5. L'église de Vézelay.

Cette église a été refaite à l'époque gothique. Chaque travée est couverte d'une voûte d'arêtes (croisement de deux voûtes de berceau).

1.1.6. L'église de St Savin.

Ce qui frappe, c'est l'absence de doubleaux : la voûte doit être retenue à tous les points de sa retombée. C'est ce qui explique la présence de grosses colonnes très rapprochées. Cette construction est lourde et massive.

On aurait eu plus de légèreté en utilisant l'arc. Celui-ci permet de répartir la charge latéralement, ce qui permet l'écartement des supports. Inventé par les Romains, il a été récupéré par les artistes romans. Ces derniers utilisaient la pierre, ce qui prouve que même si leur main-d'oeuvre était peu nombreuse, elle était au moins qualifiée.

La hauteur des églises romanes tourne autour des 10 m.

1.2. La peinture.

Les quatre cavaliers de l'Apocalypse se retrouvent sur une enluminure précédant de peu l'époque romane. Il n'y a pas de profondeur de champ, même si le fond est coloré pour que les personnages s'en détachent. On avait l'intention, à travers des images planes, d'illustrer les récits bibliques. Des parties du récit sont intégrées au dessin pour mieux comprendre l'histoire. On utilise des formes géométriques pour représenter les choses et les proportions ne sont guère respectées.

La voûte de l'église de St Savin est recouverte de peintures. La lecture n'est pas régulière et seules les images clef sont représentées. Elles sont séparées par des bandeaux.

La *Lapidation de St Etienne*, se trouvant dans l'église St Jean Baptiste est caractérisée par un trait fluide. Les hommes jetant les pierres semblent flotter. C'est une sorte de symbolisme réaliste : on identifie les objets, bien qu'il ne ressemblent que vaguement à la réalité. Ce qui importait, c'était la lisibilité.

Une caractéristique importante de la peinture romane : la loi du cadre. L'artiste doit s'adapter aux exigences de son cadre. C'est finalement une contrainte qui n'en n'est pas une ; la peinture dépend de l'architecture dont elle dispose.

Plus le personnage est important, plus il sera représenté grand. Il n'y a pas d'effet de profondeur ; les raccourcis sont maladroits. On superpose différents plans. L'image est complète, il n'y manque rien.

Dans le "Panthéon royal", le cadre est un élément faisant partie intégrante de l'oeuvre. On peut regarder l'image des quatre côtés. Le texte s'imice encore dans l'image.

Le *Christ Pentocrator* de Byzance est une mosaïque. La représentation est figée, les oeuvres se ressemblent toutes. Le personnage le plus important domine les autres. Le fond est toujours doré, symbole de l'éternité.

1.3. Le vitrail.

Le vitrail connaît une contrainte supplémentaire à celle de la peinture : la technique. A cette époque, les calibres sont petits et l'image est fortement morcellée. Les couleurs sont plutôt foncées.

Là encore, on utilise les cadres. Comme dans la peinture, l'artiste va à l'essentiel. Le fond est neutre.

Il est intéressant de remarquer qu'au début du Moyen-Âge, le Christ ne souffre pas sur sa croix. De même, on n'hésite pas à mêler les scènes les unes aux autres. Les personnages sont très souples, ondoyants. Le sol se devine ; il n'est pas marqué.

Les "*Prophètes*" de la cathédrale d'Augsbourg ont des couleurs qui rendent l'image plus lisible. Le texte se mêle là encore à l'image.

1.4. La sculpture.

La sculpture dans l'art roman est très liée à la loi du cadre. Elle est peu abondante et concentrée dans les portails. Le thème récurrent est celui du jugement dernier.

A Moissac, de grands personnages sont ancrés dans les murs. Des jugements seront rendus devant ces portails rouges qui ont une dimension sacrée. A Hautin, on utilise des piliers munis de canelures, comme on en faisait durant l'Antiquité.

On représente le miracle de la Pentecôte à Vézelay.

A la transition entre le roman et le gothique, les corps sortent peu à peu de la structure et des colonnes. La conception des corps fait encore partie de l'art roman alors que les arcs sont déjà gothiques. Ces statues-colonnes se situent à la jonction entre les deux cadres.

Le corps est conçu comme un bloc. La Vierge est représentée comme un siège de la sagesse, sur lequel trône le Christ.

2. L'ART GOTHIQUE.

2.1. Architecture.

Les églises gothiques ont une hauteur moyenne de 20 m, c'est-à-dire le double des églises romanes. On arrive à ce résultat grâce à une meilleure maîtrise des matériaux et à une meilleure compréhension de la manière dont les forces s'exercent.

C'est l'apparition de l'arc brisé et de l'arc boutant, ainsi que de la voûte d'arête sur nervure. Les églises vont d'ailleurs se multiplier grâce à ce système, parce qu'il facilite la construction.

Plus on monte, plus il faut contrebuter. C'est bien le rôle d'accompagnement des arcs boutants et des contreforts. Le but est toujours de monter plus haut et d'avoir une voûte plus large.

Dans la cathédrale de Reims, les murs sont allégés et on peu y faire plus de percées. En effet, ce n'est plus le mur qui soutient, ce sont les arcs boutant. On a de grandes fenêtres de vitraux, ce qui procure une lumière vivante qui se modifie au fur et à mesure des heures. Les rosaces apparaissent. Les voûtes ont une structure légère et la sculpture occupe une place très importante.

2.2. Peinture et vitraux.

Les vitraux sont censés avoir un pouvoir mystique : ils éloignent le mal. Les sujets représentés sont souvent symboliques, comme les prophètes portant les évangélistes sur leurs épaules. On fait un parallèle entre l'ancien et le nouveau testament.

Au 13^os, en plein gothique classique, les couleurs sont élémentaires. On recherche la pureté dans les formes. Les fenêtres s'élargissent et les nervures se complexifient, de même que l'armature. On découpe la surface pour marquer les parallèles entre l'ancien et le nouveau Testament, le nouveau étant au centre.

Ce découpage se retrouve aussi dans les miniatures et les enluminures. Des médaillons illustrent le texte de la Bible.

Le dessin a un caractère très expressif. Il doit se regarder de loin. On retrouve un fond uni pour que les personnages se détachent. Jusqu'à maintenant, ces derniers étaient figés. A la fin du 13^{es}, on tente de donner l'impression des sentiments sur le moment de la représentation. La peinture prend un caractère moins intemporel.

Les personnages deviennent plus raffinés, plus élégants. Ils commencent à être représentés sur un fond doré². Il y a un réel travail de la feuille d'or qui est ciselée. Les éléments représentés sont toujours symboliques.

La forme est un prétexte à la recherche d'élégance. Le sol évoque un sol réel, ce que nous n'avions pas avant.

Dans une miniature de Jean Pucelle, l'ange apparaît derrière une colonette pour donner une troisième dimension. La silhouette de la Vierge est sinueuse, en "S" dans un seul plan. Les personnages sont envisagés de face.

Dans une autre miniature, les personnages sont superposés pour donner l'impression d'une foule. Les personnages commencent à être typés et on voit leurs émotions.

2.2.1. André Bonereux.

André Bonereux, à la fin du 14^{es}., élargit les personnages, mais recherche toujours l'élégance. Ses personnages ont plus d'emprise au sol. Il utilise des fabriques pour donner l'impression de relief. Il adopte différents points de vue ; il n'y a pas **un** point de fuite.

On retrouve deux scènes dans le même espace. Il n'y a pas 1 cadre spatio-temporel. C'est une caractéristique de l'art médiéval.

2.2.2. Plus de réalisme...

On s'intéresse fortement au réalisme des formes, à la matérialité des choses.

Dès le début du 15^{es}., le réalisme prend de plus en plus d'importance. La représentation est un peu maladroitement d'un point de vue de l'espace, mais la profondeur est nettement marquée. On ne voit pas tout ! Il y a un hors-champ et la scène se poursuit à gauche et à droite du cadre. On voit le monde à travers une fenêtre. C'est une caractéristique de la Renaissance du Nord.

Mais attention : la recherche de la profondeur ne signifie pas la recherche de la perspective !

2.2.3. Jan Van Eyck.

Van Eyck fut le chef de file des primitifs flamands, un mouvement qui est né durant la première moitié du 15^{es}.

² C'est pourquoi les œuvres semblent toujours être un peu les mêmes.

Le système de profondeur qu'il utilise fonctionne, mais il adopte encore différents points de vue. Il les multiplie pour obtenir plus de clarté. Finalement, on peut dire que la peinture reprend des caractéristiques du théâtre, qu'elle est influencée par le théâtre.

2.2.3.1. *L'agneau mystique (1432).*

Il est flagrant que les rapports de proportions ne sont pas respectés : les personnages sont énormes ; les objets n'ont pas de proportions réalistes.

Cependant, même si les proportions choquent, la représentation fonctionne puisque **elle** est réaliste. Magritte fera plus tard le même type de représentation.

2.2.3.2. *Le mariage des Arnolfini.*

Ce tableau est un portrait en pied⁴, représentant un homme et une femme dans leur chambre. On voit un lit sur la droite et une fenêtre sur la gauche (éclairage de la pièce). Tous les accessoires ont un rôle symbolique ; nous sommes dans une scène de mariage⁵.

A l'époque, il était courant de se marier chez soi, sans prêtre. Mais le droit romain revient à la mode et c'est ce qui explique la présence d'un témoin.

L'homme ne fait pas un geste de bénédiction, comme on pourrait le croire, il prête serment. La femme semble embarrassée par sa ceinture haute. Van Eyck a multiplié les plis de sa robe (plis en polycône).

L'homme semble s'adresser à nous. Il est placé du côté de la fenêtre, côté extérieur qui lui revient parce qu'il est marchand. Sa femme est placée vers l'intérieur de la maison qui est son domaine propre.

A l'avant-plan, on remarque un chien, symbole de fidélité, et une paire de chaussures. Les personnages sont déchaussés parce que nous ne sommes pas dans un espace sacré. En retirant leurs chaussures, la qualité de l'espace est transformée.

Ensuite, on remarque un miroir et un lustre entre les deux époux. Le miroir est bombé, ce qui reflète la mode de l'époque, mais qui peut aussi représenter l'oeil de Dieu. Il est décoré de la passion du Christ.

Le lustre est garni d'une chandelle, ce qui est encore une allusion au caractère sacré de la scène. On remarque une inscription sous le lustre : "J. Van Eyck fuit hic". La signature est au centre de l'image. Dans le miroir on aperçoit deux autres personnages, dont un homme avec un turban (c'est Van Eyck). En se représentant dans le tableau, il s'inscrit comme témoin du mariage.

Le tableau devient un acte notarié ; c'est un nouvel usage de la peinture. Tout ce tableau nous montre que nous sommes en train de franchir un pas vers le Moyen-Âge.

2.3. La sculpture.

Le style roman s'était arrêté aux statues colonnes. L'art gothique va faire se détacher complètement la sculpture de son support.

2.3.1. *St Jacques de Compostelle.*

Le portail de cette église est roman, mais nous sommes déjà dans une période de transition. L'arc en plein cintre appartient au style roman, mais les personnages sont de type gothique.

La mobilité est plus grande, plus vivante. C'est le début de l'expression et de l'individualisation. Les personnages sont relativement détachés de la paroi. La représentation est un peu naïve, mais on s'ouvre à l'observation de la réalité.

2.3.2. *Notre-Dame de Paris.*

L'espace est organisé de façon plus aérée. En fait, la notion d'espace commence à être intégrée.

Sur le montant central du portail, on représente souvent la Vierge ou le Christ accueillants.

2.3.3. *Reims.*

La cathédrale de Reims appartient à la période de gothique classique. La sculpture est importante dans les portails, mais aussi tout autour de l'église.

Les portails occidentaux ont deux styles différents. Celui de droite est d'inspiration grecque. Les personnages sont tout à fait détachés de la paroi. L'ange souriant servira de modèle dans de nombreuses autres églises.

On remarque une certaine psychologie, une intériorité dans la représentation.

2.3.4. *Strasbourg.*

Dans *La mort de la Vierge*, la scène devient très crédible parce que l'on dépeint la douleur. On a encore quelques problèmes avec la maîtrise de l'espace, mais on prend conscience d'un corps sous le drappé.

2.3.5. *L'ivoire.*

Certaines sculptures ont été réalisées en ivoire. La *Descente de croix* est très élégante. Là, le sujet est religieux, mais il se peut que l'on trouve des représentations profanes, comme le *Coffret aux scènes de chevalerie* où l'on a gravé, encore dans de l'ivoire, des scènes d'amour courtois.

2.3.6. *Les Vierge à l'enfant.*

Ce sujet est largement représenté. La Vierge n'est plus un siège de sagesse. C'est une femme, portant son enfant. Il y a un rapport de tendresse entre les deux. On recherche là encore l'élégance dans les gestes.

Le drapé est en méandre. Le sujet s'élargit peu à peu, mais nous avons toujours ce déhanchement, cette forme en "S". Le raffinement s'accroît.

Ce type de sujets culmine avec les “Belles Madones” d’Allemagne. Le gothique est réellement international.

2.3.7. Claus Sluter.

Dans son *Portrait de la Chartreuse de Champmol*, les silhouettes sont larges, les drapés amples, épais et lourd. Les plis sont fortement brisés (on retrouvera cela avec Van Eyck).

On croit avoir affaire à des personnages réels. On fait très attention à la crédibilité de la représentation.

2.3.8. Giotto (1257 à 1337).

Giotto est largement en avance sur son temps. Il peint la fresque de la chapelle des Scrovegni⁶. On peint sur un enduit frais, ce qui a permis à la peinture de résister au temps.

Souvent, les donateurs se font représenter afin que leur acte reste dans les mémoires. C’est le cas de Scrovegni.

Pour la première fois, un personnage est représenté de dos. Un nouveau regard est porté sur les personnages : ils ont du **corps**, une emprise au sol. Ils sont réellement **présents**.

Cependant, Giotto est encore maladroit dans les raccourcis (pour St Jean et les anges). Il utilise abondamment les fabriques pour créer de la profondeur. Il n’hésite pas à couper les personnages et a réellement conscience de la profondeur.

Le Baiser de Judas devient un instant hautement dramatique. On est attiré par la couleur et la direction des gestes. Les flambeaux sont disposés de façon à former un éventail autour de la tête du Christ. De nouveau, tout dirige notre regard vers Jésus et Judas, le centre du tableau.

Dans *Le jugement dernier*, des anges roulent l’image, ce qui montre que même si l’image est réaliste, ce n’est qu’une image !

3. LA RENAISSANCE.

Depuis la Renaissance, le tableau devient une fenêtre ouverte sur le monde. Les arts doivent être mimétiques.

3.1. L’architecture.

3.1.1. Florence.

La cathédrale de Florence est de type gothique. Suivant la tradition, la brique doit être recouverte de marbre. Elle est restée inachevée jusqu’au 15^es.

Le savoir-faire s’était perdu, on n’avait pas pu construire la coupole de manière traditionnelle. Et c’est là que **Brunelleschi** intervient.

Il a réussi à construire la coupole sans cintrage, en s'inspirant de ce qu'il avait vu à Rome. Il utilise le système de chevrons, d'arêtes de poisson. La coupole est double. On a pu la construire au fur et à mesure ; la structure est auto-portante. Au sommet, on a placé une lanterne éclairant la cité et l'intérieur de la voûte.

D'un point de vue ornemental, Brunelleschi utilise des motifs antiques (style dorique, ionique, coquille,...)

L'église de **San Lorenzo** est également son oeuvre. Il y applique toutes ses aptitudes d'ingénieur et utilise une géométrie parfaite : le carré et le cercle.

Son édifice est très lumineux, ample et léger. Il utilise de grandes arcades en plein cintre. Il entame un retour vers l'époque romaine et utilise le principe des caissons sur un plafond plat.

Dans l'ancienne sacristie, il monte une coupole de 12 rayons (chiffre symbolique). Il utilise un plan rigoureux et proportionné. Il est à la recherche d'un équilibre parfait.

Dans la chapelle Pazzi, chapelle privée, il s'inspire de l'arc de triomphe, ce qui lui sert à mettre en évidence la porte d'entrée. Cet édifice possède un **plan central** (thème récurrent) parce que la croix latine posait un problème dans la recherche de la perfection : elle est asymétrique.

Cependant, le plan central permet d'accueillir moins de monde et il n'est possible de l'appliquer que dans les chapelles privées.

3.1.2. Alberti.

Alberti est également un théoricien de l'architecture. Il traduit les traités d'architecture de Vitruve. Il recouvre ses façades de marbre.

Lui aussi emploie différents ordres antiques. Il fait la jonction entre la partie verticale et la partie horizontale en utilisant des volûtes.

3.1.3. Ghiberti.

Il fallait refaire une partie du Baptistère St Jean et on a organisé un concours pour le reconstruire. L'enjeu était celui de la porte Nord pour laquelle on devait prendre la porte sud en modèle⁷. Des sept projets en compétition, seulement deux nous sont restés : ceux de Brunelleschi et de Ghiberti. Le thème était celui du sacrifice d'Abraham.

Brunelleschi avait opté pour un arrêt de l'action in extremis. Le sacrifice se trouvait au centre de la composition qui était très aérée. On remarque la présence de beaucoup d'obliques.

Ghiberti, lui, a choisi une représentation plus posée. L'enfant attend calmement son sort. Le projet est moins audacieux et surtout moins coûteux ; c'est celui qu'on choisira.

Ghiberti tire parti des leçons de Giotto. Il donne à ses personnages des attitudes maniérées et recherche l'élégance. Les fabriques sont de style renaissant. Les personnages

sont saillants ; il y a un dégradé dans la représentation. Il rencontre encore quelques problèmes avec le quadrilobé.

3.2. La perspective.

La perspective est un système qui a été inventé à Florence parce que l'on voulait donner l'illusion parfaite de la réalité.

Brunelleschi utilise le Baptistère St Jean pour travailler les perspectives. Il demande à quelqu'un d'observer une image reflétée par un miroir pour vérifier qu'elle est bien similaire. Lors d'une deuxième expérience, il demande à un spectateur de se placer entre lui et un angle de la Seigneurie.

C'est avec lui que se mettent en place les règles de la perspective. On adoptera dès lors un point de vue monoculaire et un seul point de fuite.

L'invention de la perspective est, vous l'aurez compris, attribuée à Brunelleschi.

3.3. La sculpture et Donatello.

Donatello est un sculpteur qui s'intéresse à l'occupation de l'espace et à la place de l'homme dans le monde.

3.3.1. Représentation de St Georges.

Dans cette première sculpture, il analyse l'anatomie et tente d'améliorer le corps. Il n'est pas en pleine action. On nous présente un homme vainqueur ou potentiellement vainqueur. On ne sait pas exactement à quel moment nous sommes.

L'homme regarde au loin, bouclier devant lui, jambes écartées. La mobilité dans le regard exprime une légère inquiétude. On sait maintenant qu'il se prépare au combat.

Dans une autre représentation de St Georges, l'homme est en pleine action. C'est la première fois que la perspective est utilisée en sculpture. La gradation du relief donne cette impression de profondeur. Il a utilisé la technique du staccato³.

3.3.2. Le festin d'Hérode.

Il utilise ici la même technique du staccato et ajoute à cela la technique de la peinture (qu'il adapte à la sculpture) qui est celle du dallage du sol pour obtenir de la perspective. Le moment qu'il a représenté est choisi, arrêté.

3.3.3. David.

David est un berger ayant vaincu le géant Goliath. Il est souvent représenté comme un homme fort. Mais ici, Donatello a choisi de représenter un jeune homme frêle. Il représente plus l'intelligence que la force. A ses pieds repose la tête de Goliath. Il a vaincu grâce à la ruse.

³ Dérivation d'un terme musical et indiquant que les mouvements sont détachés nettement.

Le déhanché est contrarié. On observe un déplacement latéral du bassin alors que les épaules vont dans l'autre sens. C'est ce que les Italiens appellent un contra-posto.

Le déhanché n'est pas une position d'équilibre alors que c'est ce qu'on recherche. Le corps est presque nu. C'est le premier réalisé depuis environ 1000 ans□

Sur le socle repose une tête et du laurier, symbole de la victoire. Le personnage semble rêveur, doux, léger dans son attitude.

3.4. La peinture.

3.4.1. Masaccio.

3.4.1.1. La Trinité, la Vierge et St Jean.

Cette fresque se trouve dans la cathédrale de Florence. Une fresque est plus impressionnante qu'un tableau.

On notera dans le bas la présence d'une espèce de sarcophage (un monument funéraire en tout cas). La scène est très claire□on demande à la Vierge et à St Jean d'intercéder auprès de Dieu en faveur du défunt.

Dieu est représenté sous ses trois formes□ le Père, le Fils et le Saint Esprit (la colombe).

Le jeu des couleurs est très important. Contraste entre les couleurs chaudes et les couleurs froides.

3.4.1.2. Adam et Eve chassés du Paradis.

Les corps sont humains, mais l'anatomie n'est pas juste. Le moment est tragique□on assiste à la conséquence d'un acte irréparable qui ne pourra être racheté que par la mort du Christ.

L'ange est au-dessus d'eux, drapé de rouge (la couleur de la justice). Le corps d'Eve est ramassé et Adam se cache le visage. C'est l'expression des sentiments des personnages qui fait qu'ils sont réels.

Des traits noirs passent par la porte□ce sont les paroles de Dieu. Adam a encore un pied dans le Paradis. Sa jambe droite est lourde et montre qu'il est en train d'accomplir un acte difficile.

Il y a peu d'éléments au point de vue spatial, mais on tient compte de la lumière□une ombre portée matérialise un peu ces personnages.

3.4.1.3. L'adoration des Mages.

Là, les personnages ont plus de stature. Ils sont ancrés dans le sol. De nouveau, des ombres sont présentes. Aux pieds de la Vierge, un mage est prosterné, le suivant est agenouillé et le dernier est debout.

On peut imaginer que chacun va prendre (ou a pris) ces trois positions. La notion temporelle est marquée dans l'organisation de cette composition.

Comme au 14^os., les lointains sont bleutés.

3.4.2. Paolo Uccello.

Dans «*La bataille de San Romano*», Uccello représente des hommes en arme et crée une perspective avec les accessoires de la bataille (armes, chevaux...). Il était en effet impensable de créer un sol quadrillé.

La scène paraît invraisemblable à certains endroits. Les objets ne sont utilisés que pour organiser l'espace.

Il fait un raccourci pour représenter un cavalier et son cheval à terre. C'est une grande première. A l'arrière plan, on retrouve des collines, des bocages, un forêt. On utilise la nature pour marquer la séparation de certains espaces.

Les lances des cavaliers qui arrivent sont en mouvement. Différents mouvements se succèdent. Ce n'est pas un instantané.

Notons encore que le couvre-chef d'un cavalier est en relief (trois dimensions).

3.4.3. Piero della Francesca.

Avec «*La flagellation du Christ*», Francesca présente sur un panneau un mélange de l'époque florentine et de l'antiquité romaine.

L'espace est divisé en deux époques à gauche, le Christ, attaché à une colonne et entouré de personnages vêtus à l'antique à droite, des gens habillés à la mode de l'époque de Francesca.

A droite le dallage est rouge alors qu'à gauche, un espace est réservé le dallage est noir et blanc.

Une interprétation de la peinture serait de dire que les personnages de droite discutent de ce qui se passe dans la scène de gauche. Ils discuteraient du sens que l'on peut donner à cet événement.

Tout est calculé et symbolique. Il n'y a pas de place pour le hasard. L'homme qui frappe le Christ est arrêté dans son mouvement (par le regard du Christ). Les ombres sont présentes, mais discrètes.

Les personnages sont ancrés à 45° ou à angle droit. Il y a une géométrie très importante dans ce panneau.

3.4.4. Andrea Mantegna.

3.4.4.1. Pala de San Zeno.

Ce tableau montre qu'il y a eu une étude des vestiges antiques □ c'est la représentation de scènes bibliques dans des décors antiques.

On fait une utilisation de plus en plus fine de la perspective. Les trois panneaux décrivent une scène. L'architecture est raccourcie et les personnages s'y meuvent. L'action n'est pas figée.

3.4.4.2. Saint Sébastien (1&2)

Saint Sébastien est un martyr qui a péri percé de flèches. Les deux tableaux sont séparés d'environ vingt ans. Dans les deux cas, les personnages sont placés à l'avant plan.

Dans le premier, la profondeur est marquée par le dallage et le chemin qui ondoie dans la montagne. Le second tableau est plus spatial, moins étriqué. Sébastien est adossé à un support oblique, donc il arrête moins le regard qui est attiré vers la droite. Le chemin est plus réduit et on voit les archers.

Le second tableau est une fenêtre ouverte sur le monde.

3.4.4.3. La chambre des Spasi.

Montegna est l'auteur de la fresque sur le plafond de cette chambre. C'est une percée illusionniste vers le ciel. On ne peut que constater la maîtrise parfaite des formes géométriques et des raccourcis.

3.4.5. Sandro Botticelli.

3.4.5.1. La naissance de Vénus.

Vénus arrive sur une plage, portée par une coquille et les vents. Une des Grâce l'attend avec un manteau pour cacher sa nudité.

Botticelli donne une vision distanciée de la réalité □ la mer n'est pas réaliste. La femme non plus n'est pas belle □ c'est juste une image de la beauté. Elle semble être en train de tomber. Les épaules ne sont pas à la même hauteur.

La position donne une dynamique au tableau □ la coquille est sur le point d'arriver. C'est le jeu de la ligne, sinueuse, qui donne cette impression de beauté. Toutes les formes sont cernées ce qui dénote l'importance du dessin pour le peintre.

Ce tableau était une commande des Médicis qui devait représenter la venue de la beauté sur Terre.

3.4.5.2. Mars et Vénus.

Mars est endormi et Vénus est habillée de manière très élégante. On devine sa beauté. Elle est anxieuse en regardant Mars pour l'instant il est endormi et la paix règne, mais un des satyre est sur le point de le réveiller.

A noter que les lointains sont abstraits.

4. LA HAUTE RENAISSANCE.

Cette période va de la fin du Quattro-ciento jusqu'à la fin du 16^es. Elle se situe juste après la période de recherche c'est l'aboutissement de celle-ci.

4.1. Léonard de Vinci.

4.1.1. Autoportrait.

Il se représente vieux dans cet autoportrait. Il est le symbole de la sagesse même.

4.1.2. La Cène.

Cette œuvre est très difficile à lire elle est très dégradée. Les fenêtres de derrière donne de la lumière et s'ouvrent sur des couleurs froides.

Le Christ est en triangle. Il est stable, mais pas figé ou étriqué. Les autres personnages semblent ébranlés par ses paroles. Les attitudes sont très justes. Le fait que les apôtres soient répartis en quatre groupes de trois donne une rythmique au tableau.

Judas est le seul à être projeté sur la table, presque devant tout le monde. Il est déjà désigné comme étant le coupable.

Les choses sont rendues de manière naturelle. C'est ce que l'on a appelé la Belle Manière. Cette recherche d'équilibre sera le mythe à atteindre pour les artistes qui vont suivre.

4.1.3. La Joconde – Mona Lisa.

La position de la Joconde est articulée dans l'espace. Il y a une mobilité. La femme se trouve sur un balcon elle est située entre l'extérieur et l'intérieur.

Le paysage est très important dans ce tableau. Il y a des rapports flagrants entre le portrait et cet arrière plan. On distingue un chemin, des zones embrumées, un pont surplombant une rivière probablement asséchée.

Au niveau du visage, le sourire est absolument énigmatique. Les coins de la bouche sont ombrés. Le sourire n'est que suggéré. L'enjeu est double montrer la réalité visible et la dimension intérieure du personnage.

La couleur est limpide et légèrement voilée. Ce voile de la lumière se prolonge dans le voile de la femme. Il existe une réelle symbiose entre le personnage et la figure. C'est bien là le but de la recherche de Léonard.

Il a une bonne connaissance de l'environnement, ce qui se ressent dans ses tableaux. Il y exprime sa connaissance.

Lorenzo Lotto fera lui aussi un portrait assez psychologique, celui d'un adolescent (*Portrait d'un adolescent*). Il a tenté de représenter l'âme du personnage. Celui-ci est plus angoissé, plus tourmenté que la Joconde. L'inquiétude est clairement exprimée. Dans le fond, on distingue une tenture⁴. A droite, l'espace découvert est sombre, mais éclairé par une lampe à huile. Elle est le symbole de la lumière qui brille dans les ténèbres.

4.1.4. Léda et le cygne.

On n'est pas sûr que ce tableau soit de sa main, mais la composition est bien de lui. Léda attire Zeus qui se présente à elle sous la forme d'un cygne. De cet union naissent des œufs d'où sortiront leurs enfants.

Léda enlace le cygne et le cygne enlace Léda. Une partie du corps de la femme est tournée vers sa progéniture, l'autre vers Zeus. Elle est divisée entre son attrait pour le dieu et l'intérêt qu'elle porte à ses enfants.

Elle n'est pas en position de contraposto mais suit une ligne serpentine. C'est la même idée que le contraposto, mais le bassin est de face et le buste de côté. Cette ligne serpentine sera largement utilisée par les Maniéristes.

4.2. Raphaël (1483-1520)

4.2.1. Le mariage de la Vierge.

Raphaël fait ici la synthèse de la Haute Renaissance. Les personnages sont clairement identifiés dans un espace limpide.

La lumière est limpide, la couleur contrastée et les clairs-obscur bien marqués, continus et réguliers.

L'homme est au centre du monde, de l'univers. On se retrouve devant un bâtiment à plan central, orné de 12 portes, symbole de perfection.

La perspective est maîtrisée. On distingue nettement deux plans □ celui sur lequel se trouve la Vierge et l'autre où se trouve le bâtiment. La profondeur est parfaite. St Joseph et Marie sont de 3/4. Le prêtre est légèrement incliné.

Quelqu'un brise un bâton à l'avant plan, ce qui donne du dynamisme à la scène □ il y a une action qui se passe sous nos yeux.

Les lointains sont bleutés, comme au *Catrociento*.

4.2.2. La Madone au Belvédère.

⁴ La tenture est un accessoire qui a été largement utilisé pour masquer puis révéler quelque chose.

Les personnages sont doux, baignant dans une lumière claire. Le paysage naturel est inquiétant. La ligne d'horizon se distingue nettement.

Un triangle relie les personnages, ce qui donne une stabilité à la figure et plus de clarté. Les évidences des écritures doivent transparaître.

Outre la Madone, on voit St Jean-Baptiste qui joue avec l'Enfant Jésus.

La Madone du duc d'Albe répond aux mêmes caractéristiques techniques, même si on ne retrouve pas forcément les mêmes personnages.

4.2.3. La Belle Jardinière.

Dans ce tableau, les couleurs sont un peu délavées.

4.2.4. L'école d'Athènes.

Cette fresque fait partie d'un ensemble de quatre fresques. Elle se trouve au Vatican. L'objectif était de montrer qu'au début du 16^es., le Pape (mécène des arts) avait réussi à égaler la grandeur antique et même à la dépasser.

La scène s'inscrit dans un arc de cercle et le décor représente une architecture antique. Les volumes sont très amples et les statues sont peintes en grisaille (comme à l'Antiquité).

Les personnages sont répartis en une série de groupes (influence de Léonard). On reconnaît au centre Platon et Aristote. Le fait de les mettre côte à côte réconcilie deux théories opposées et les mondes chrétien et antique.

Le dessin est très géométrique. Il y a de nombreux axes, mais aussi des cercles qui sont le symbole de la perfection. Chez Michel-Ange, ce sera l'ellipse qui remplacera le cercle, comme les Maniéristes.

4.2.5. Balthazar Castiglione.

La littérature de Castiglione marque un intérêt pour le caractère agréable de la vie. Il estime qu'un vrai courtisan a une intériorité très forte mais qu'il exprime peu.

Son portrait est à l'image d'un vrai courtisan. Son attitude est réservée, ce que l'on remarque en observant ses mains et sa tête, légèrement inclinée. On voit tout de suite que le personnage a une âme.

Il exprime la grâce, ce qui est une caractéristique de la Belle Manière.

4.3. Michel-Ange (1475-1564)

Michel-Ange est un peintre, un sculpteur et un architecte. Toute son œuvre est caractérisée par les tourments qui l'occupent et le hantent.

4.3.1. David (marbre)

Cette sculpture a été commandée par la ville de Florence. David est nu, portant une fronde sur son épaule gauche. Il était destiné à être placé devant la Seigneurie. Le message était clair : « Florence est forte et puissante, capable de subir et d'affronter toutes les attaques des autres villes ».

Michel-Ange a représenté un personnage d'âge mûr, puissant. Il représente un adversaire potentiel. La position du contraposto donne l'impression qu'il est en attente. Le côté droit est au repos, le gauche est fléchi.

Il est prêt à entrer rapidement en action. La tête et les mains sont plus grands que nature au point de vue des proportions. Cela a une relation très forte avec le but de la commande.

A noter encore que le pied gauche dépasse légèrement de la base et que le sol est stylisé.

4.3.2. Sainte Famille.

Ce tableau à forme circulaire s'appelle un tondo. La spatialisation est légèrement tendue. Un triangle dirigé vers le bas réunit les trois têtes.

La position de la Vierge est étrange. Les couleurs froides se retrouvent à l'avant (en général, on fait l'inverse). Elle se penche en arrière pour rattraper Jésus qui lui-même est soutenu par Joseph.

Toutes les positions sont compliquées. Il y a un rapport flagrant à l'iconographie dans cette composition.

Le décor est naturel et les personnages sont séparés de l'arrière-plan par un muret. Au deuxième plan, on retrouve des éphèbes. Entre les deux plans, se trouve sans doute St Jean-Baptiste.

4.3.3. Voûte de la Chapelle Sixtine.

Outre la voûte, Michel-Ange peindra aussi le mur du fond (cfr. Giotto). La surface qu'il peint est énorme. Il parvient à simuler une architecture en trompe-l'œil. Il répartit son sujet dans des lunettes aux bords curvilignes. Ce sont surtout des scènes de l'ancien testament qu'il représente.

Entre les espèces de triangles, on reconnaît des prophètes. Au centre, les panneaux vont de la Création à l'épisode de l'arche de Noé.

Adam et Eve chassés du Paradis est un moment tragique. L'ange est menaçant, les visages sont désespérés d'arriver en terre inconnue. Le fond est très simple.

4.3.4. Groupe de la Victoire.

Ce marbre présente une nouvelle composition des corps. La ligne serpentine est utilisée en sculpture □ Un jeune homme est agenouillé sur son ennemi qu'il a vaincu.

La position du corps dans l'espace est intéressante □ il y a du mouvement. Le visage du vainqueur exprime la quiétude.

4.3.5. Bibliothèque Laurentine.

Michel-Ange a créé un escalier monumental pour accéder à la consultation des livres. Une antichambre précède la bibliothèque.

Trois volées d'escalier se présentent à nous, c'est un symbole d'élévation. L'ascension est difficile □ l'arrondi des marches repousse celui qui veut monter.

4.3.6. Coupole de St Pierre.

Michel-Ange s'occupe de la reconstruction de la basilique. Il succède à Bramante qui avait une vision équilibrée de l'architecture.

Il crée un support jumelé avec une alternance de temps forts et de temps faibles. Les nervures de la coupole expriment les tensions qui occupent l'esprit de Michel-Ange. Le diamètre de celle-ci est de 42 m et rappelle le Panthéon. Les nervures extérieures se retrouvent aussi à l'intérieur.

4.3.7. Place du Capitole.

Il arrive à créer une tension dans l'espace en choisissant un dallage en ellipse. Un point central – marqué par une fontaine – est le départ de toutes les décorations.

5. LE MANIERISME.

Raphaël constituait le sommet de la Renaissance. Pour se démarquer de ce génie, on entre dans une phase plus compliquée que l'on a appelé le Maniérisme.

5.1. Le Parmesan.

5.1.1. Autoportrait dans un miroir convexe.

L'art devient l'occasion pour l'artiste de se dépasser. Il invente, c'est une personnalité créatrice. On ne s'attache plus seulement à la représentation du réel.

Le Parmesan montre réellement ses capacités créatrices. Il peint sur une demi boule afin de représenter la réalité même du miroir. Sa main est très déformée et se trouve à l'avant plan. Elle montre l'importance qu'elle a pour l'artiste □ c'est son outil de travail.

5.1.2. Madone au long cou.

Le long cou marque un goût pour un caractère différent. Le long cou était considéré comme un critère d'élégance.

Derrière la Madone se trouve une colonne isolée. Elle ne soutient rien□elle sert juste à faire un rappel du cou. Un éphèbe tient un vase. Le col de ce dernier fait aussi référence à ce long cou. On voit tout de suite que l'art du Maniérisme est très intellectuel.

Les membres sont effilés, allongés, ce qui est là encore un signe d'élégance. La Madone représente une image de la beauté. Elle répond parfaitement aux caractéristiques du Maniérisme□épaule étroites, bassin large, cou et jambes longs.

L'enfant aussi est très souple et allongé. L'effet de raccourci est très marqué.

La tenture ouvre la scène. Nous sommes face à un spectacle.

5.2. Bronzino.

5.2.1. Vénus et Cupidon entre le Temps et la Folie.

La représentation est très sensuelle. La blancheur blafarde des personnages contraste avec le bleu du fond. Nous sommes en présence d'une beauté froide.

Le corps sert à faire une composition de l'esprit. Les images sont en distance par rapport à la réalité. Il serait difficile de reproduire réellement la même position.

5.3. Pontormo.

5.3.1. Pietà.

Les couleurs froides contrastent avec les couleurs roses. Il y a une certaine irréalité dans la scène qui représente la Descente de Croix. Tout le poids du Christ semble reposer sur le personnage devant.

Cette image est hors du temps et de la réalité tangible. On ne distingue pas vraiment le moment auquel se déroule l'action.

5.4. Jean Bologne.

5.4.1. Enlèvement de la Sabine.

L'organisation des corps de cette sculpture se fait selon la ligne serpentine. Jean Bologne illustre bien la recherche du Maniérisme□exprimer la tension dans l'espace.

Trois personnages s'enchaînent les uns aux autres. L'ensemble du mouvement se rassemble vers le centre. La sculpture ne prend pas possession de l'espace environnant (comme le ferait une sculpture baroque)

5.4.2. Apollon.

Nous sommes là devant une recherche d'élégance extrême. L'attitude très empruntée fait référence à un monde raffiné.

L'artiste a prévu différents points de vue pour le spectateur.

Nous avons encore vu deux œuvres des maniéristes, mais nous sommes passés très vite à « La nymphe de Fontainebleau » de Cellini et « Florence triomphant de Pise » de Jean Bologne également. Ces deux sculptures répondent aux caractéristiques évoquées dans les œuvres ci-dessus.

6. BAROQUE ET CLASSICISME.

Jusqu'à présent, un seul courant dominait toute la production artistique. A l'époque du Baroque et du Classicisme, ces deux genres vont se mélanger. Le Classique fait référence à l'Antiquité, on adopte des attitudes modérées. Il n'y a pas l'excès que l'on trouvera dans le Baroque tout est en équilibre, les choses sont idéalisées.

Le Baroque aura justement les caractéristiques inverses. C'est l'art de l'excès et de l'exagération.

6.1. Baroque.

6.1.1. Le Bernin.

Le Bernin ou Bernini parviendra à dominer toute la production artistique du 17^s.

6.1.1.1. Colonnade St Pierre.

La façade de la Basilique est dans le style classique. On y retrouve une certaine recherche de stabilité.

Pourtant, la colonnade réalisée par Le Bernin est de style baroque deux bras sont destinés à accueillir les fidèles. Ils sont en forme de trapèze il y a un rétrécissement puis une ouverture de l'espace. C'est une des caractéristiques du baroque la dilatation et la contraction de l'espace.

La place devant la basilique est elliptique, ce qui implique qu'elle ait deux centres. Cela provoque une certaine tension.

6.1.1.2. Baldaquin.

Ce baldaquin marque l'emplacement de la tombe de St Pierre. Les colonnes torsées ne sont pas quelque chose de neuf, mais elles seront très utilisées par les artistes baroques.

La dynamique apparaît. Le mouvement est déjà créé. Le Baroque est un art de spectacle.

6.1.1.3. Chaire de St Pierre.

La Chaire est portée par les quatre Pères de l'Eglise. Elle semble suspendue, on a l'impression qu'elle flotte. Il y a une instantanéité. La lumière est chatoyante.

C'est un spectacle visuel mais aussi musical et olfactif. La lumière qui passe par le vitrail semble irréaliste. C'est un jeu permanent entre l'illusion et le réel. Toutes, absolument toutes les techniques plastiques sont mises au service de l'art baroque.

6.1.1.4. Sant Andre al Quirinale.

Le Bernin utilise ici le même processus que Borromini dans «*San Carlo alle quattro fontane*». Les églises sont petites, mais elles paraissent énormes. Les murs sont percés de chapelles, ce qui donne une certaine rythmique, une dynamique de respiration.

L'autel est disposé derrière une deuxième façade et est éclairé par la lumière venant de fenêtres que l'on devine.

6.1.1.5. David.

Ce David se trouve à la Villa Borghese. Il est en train d'exécuter son mouvement. On est pris dans l'action. Le personnage prend un espace très vaste autour de lui.

Le visage déterminé montre qu'il fait un effort. L'instantanéité se retrouve aussi dans les détails, notamment le drapé.

6.1.1.6. Apollon et Daphné.

Daphné est en train de se transformer en laurier. La métamorphose est un thème que l'on retrouve souvent dans le Baroque.

Les drapés volent. La scène se passe sous nos yeux, dans l'instant, rapidement. On sait que la seconde qui suit, Daphné sera transformée en laurier.

6.1.1.7. Chapelle Cornaro au 18^os.

Le Bernin a réalisé l'autel dans le fond de la chapelle. Il est éclairé par la lumière naturelle, comme à la basilique St Pierre. Il est difficile de distinguer l'intérieur de l'extérieur tant on a l'impression que le lieu se prolonge à l'infini.

6.1.1.8. Extase de Ste Thérèse.

Le socle sur lequel repose Ste Thérèse peut être soit des nuages, soit une partie de terre qui monte au ciel. Le vent est représenté (comme souvent dans le Baroque) dans l'étoffe.

6.1.2. Borromini.

Borromini sera un des rares à réussir à s'imposer en même temps que Bernini. Il réalise un cloître «*San Carlo alle quattro fontane*». La façade est en mouvement, elle ondule. Les corniches sont saillantes. Un médaillon peint est inséré dans la façade. Ce médaillon est une sorte de «*Tableau*» exhibé à l'extérieur de l'Eglise.

La dynamique est puissante. Une zone étroite permet de rentrer dans l'église puis, il y a un élargissement avant d'arriver à l'autel.

Au point de vue architectural, Borromini travaille à partir d'ellipses. La coupole elle-même est elliptique. Dedans, il a percé une deuxième ellipse pour le lanterneau. Cela provoque un effet d'éloignement.

D'une manière générale, on veut dépasser l'espace, tendre à l'infini.

6.1.3. Pazzo.

Dans une église, il réalise une «*Allégorie de l'œuvre missionnaire des Jésuites*» sur la voûte. Il entend marquer par là l'importance du sacrifice et l'œuvre missionnaire jésuite en général.

Les quatre continents sont représentés. Il y a de nombreuses transitions entre l'architecture réelle et l'architecture illusionniste. L'édifice se prolonge à l'infini grâce à la peinture.

Dans un certain sens, cette voûte est une œuvre de propagande.

6.1.4. Caravage.

«*La vocation de St Matthieu*». L'analyse de cette peinture peut nous donner les mots-clefs du Baroque.

Le thème de ce tableau est religieux. St Matthieu était percepteur. Il compte l'argent, entouré d'hommes. Ils semblent dérangés par l'arrivée du Christ.

Les contrastes de lumière et d'ombre sont très marqués. Nous sommes plongés dans une ambiance particulière.

Jésus lève un doigt en direction de Matthieu. Un apôtre est placé devant lui pour une raison d'équilibre plastique. Il y a un mélange d'instantanéité et de durée qui donne de la noblesse à la scène.

Il y a une certaine ambiguïté : on ne sait pas exactement si on se trouve à l'intérieur ou à l'extérieur.

La position de la main du Christ et surtout le fait qu'elle soit mise en évidence fait référence à la Belle Manière.

6.1.5. Rubens.

Rubens est considéré comme le prince des peintres. Il a repris la couleur chez les Vénitiens et la technique du clair-obscur au Caravage.

6.1.5.1. La descente de Croix.

Rubens établit une mise en évidence du corps qui glisse via la lumière. L'horizon est très bas, ce qui donne une échelle monumentale à la scène.

Le centre est plus éclairé. La composition est très complexe. Tout est très mobile et les relations entre les personnages sont compliquées. On peut tracer des lignes de force obliques et elliptiques.

Le cadavre du Christ est très réaliste.

6.1.5.2. Enlèvement des filles de Leucippe.

Ce tableau est une mise en scène, un spectacle. Les gestes des jeunes femmes sont ambigus. On ne sait pas si elles se débattent ou si elles enlacent leurs agresseurs.

La rythmique est très travaillée—les ondulations des corps des deux filles, séparées par un léger espace, se répondent.

Les lointains apparaissent sous les chevaux. L'horizon est très bas.

Les couleurs sont très chaudes. Pour ce tableau, Rubens s'est inspiré d'une œuvre de Titien—«*Danaé et les nourrices*».

6.1.6. Jean Vermeer.

Outre le nom du peintre, la lumière de *L'Atelier* nous indique Vermeer est originaire du Nord. En effet, la lumière de cette région est très spécifique. Il intègre la source lumineuse au sujet lui-même.

La lumière n'est pas violente, elle pénètre les choses. Vermeer donne même l'impression qu'elle émane des choses elles-mêmes.

Le fait que le peintre se montre de dos est surprenant. De plus, la tenture à l'avant-plan semble être soulevée par quelqu'un pour nous permettre de voir. Ces procédés rendent le spectateur actif.

6.1.7. Vélasquez.

Vélasquez était le peintre officiel de Philippe IV. Dans «*Les Ménines*», les personnages nous regardent, s'adressent à nous.

L'infante est représentée au centre. A gauche, un peintre (Vélasquez) se tient derrière un tableau. Il est en train de peindre quelque chose qui se trouve là où nous sommes.

Dans le fond de la pièce, des tableaux sont suspendus au mur. L'un d'entre eux semble mieux éclairé et ressort. Un personnage se trouve dans l'embrasure de la porte□il ne sait pas s'il doit rentrer ou sortir.

En observant de plus près le tableau qui ressort, on se rend compte que c'est un miroir biseauté dans lequel se reflètent Philippe IV et la reine. Ce sont eux que Vélasquez peint.

Ce tableau est une véritable réflexion sur l'acte de peindre.

La touche n'est plus lisse ou léchée⁵. On voit encore les traces du pinceau et on sent la gestuelle. Cette mobilité, ce vibrato sont typiques du baroque. Les formes ne sont pas figées et certaines parties sont floues, ce qui renforce l'impression de mouvement.

6.2. Le Rococo.

Le Rococo est considéré parfois comme un moment du baroque, parfois comme un style à part entière. Nous ne l'aborderons que très rapidement ici.

6.2.1. Les hasards heureux de l'escarpolette.

Ce tableau de Fragonard est la représentation d'une scène galante. Le luxe est le sujet du tableau qui est un peu vide de contenu. Il raconte la vie quotidienne et le libertinage.

On insiste vraiment sur le luxe de l'ornement. Le feuillage semble bienfaisant⁶. La nature devient un accessoire qui participe à la scène. On note tout de suite un goût marqué pour les jardins (qui étaient déjà présents à la Renaissance). Ceux-ci se doivent d'être surprenants, insolites, imprévisibles.

6.2.2. Portrait de l'abbé St Non.

Ce tableau, également de Fragonard, a été peint en 7 ou 11 minutes. Il a réussi en quelques touches à peindre son ami.

Les traces du pinceau sont encore visibles et cela participe à la dynamique du tableau.

6.3. Le Classicisme.

6.3.1. La colonnade du Louvre.

Le Bernin avait rendu un premier projet pour la façade du Louvre, mais il a été refusé. La façade qu'il proposait était trop en mouvement, donc pas en accord avec l'image du pouvoir que Louis XIV voulait donner.

C'est le projet de Perrault qui a été retenu. C'est un modèle de stabilité. Une grande barre horizontale surplombe les colonnes. Au centre se trouve un portique avec un fronton triangulaire.

⁵ Cela conférait au tableau une stabilité.

⁶ Cette caractéristique sera reprise par Walt Disney.

Cette œuvre fait clairement référence à l'Antiquité. Les extrémités ressortent pour éviter un effet d'affaiblissement, qui serait induit par les proportions gigantesques du bâtiment. On observe également une variation dans les matériaux, pour les mêmes raisons.

6.3.2. Wren.

Wren a réalisé l'Eglise St Paul dans un style classique parce que celui-ci a beaucoup de succès en Angleterre.

On ne peut que remarquer la symétrie des deux clochers qui fait inmanquablement penser au gothique.

6.3.3. Annibal Carrache.

Carrache exprime la poésie de manière calme, classique, sans excès.

On remarque aisément l'influence de Michel-Ange dans les «*Fresques de la voûte de la Galerie Farnèse*». On revient à ce qui se faisait avant le Maniérisme. Le style est calme et tempéré.

On retrouve des reliefs en trompe-l'œil pour diviser l'espace, en plus d'une réelle division. Il n'y a aucune tension dans la représentation.

Un cortège que l'on aperçoit dans une «*fenêtre*» rectangulaire baigne dans une lumière douce. Les personnages se meuvent doucement.

6.3.4. Nicolas Poussin.

6.3.4.1. Autoportrait.

C'est sans doute Poussin qui incarne le mieux le Classicisme. Le visage se trouve au centre de la composition et est soutenu par des lignes horizontales. Le fond est assez sombre.

La tête est légèrement inclinée. Tout le mouvement est léger. Rien n'est raide, figé. Le regard de Poussin est intrigué nous pénétrons dans sa salle. Nous participons à la scène de manière calme.

Le jeu de clair-obscur met en évidence le visage et la main de l'artiste. Une femme est aussi mise en évidence c'est une figure allégorique de la peinture. Elle est enserrée par des bras.

Poussin est un des rares artistes à ne pas avoir attendu les commandes. Il peignait ce qu'il voulait, il trouvait toujours un acquéreur. Sur une des toiles à l'arrière-plan, il commente l'œuvre.

6.3.4.2. Le martyre de St Erasme.

Cette scène affreuse et douloureuse est traitée très calmement, de façon tempérée. Les bourreaux aussi font leur «*travail*» calmement. Seul Stanislas est plus agité c'est lui qui a provoqué l'arrestation d'Erasme.

Il semble désigner une idole, comme pour dire à Erasme qu'il faut l'adorer.

6.3.4.3. *L'empire de Flore.*

Ajax tombe sur son glaive. Il ne semble pas avoir mal. La lumière est claire et ressemble à celle de Raphaël. Tout baigne dans la lumière.

6.3.5. *Duquesnoy.*

6.3.5.1. *Saint André.*

Le «*Saint André*» de Duquesnoy est à mettre en parallèle avec le «*St Longin*» de Bernini. Les corps sont habillés d'un manteau, mais la différence est flagrante entre le baroque et le classique.

Les poses sont similaires. André s'appuie sur sa croix, St Longin sur sa lance. Ils regardent vers Dieu et sont apaisés dans leur souffrance. Leur martyre va leur faire accéder à la vie éternelle.

André est en contraposto. Une jambe est libre, très soulevée. La légèreté se prolonge jusque dans les bras. Il semble caresser sa croix. Sa tête est renversée et il donne l'impression de s'élever. A noter que sa paume est légèrement ouverte.

Longin est ancré dans le sol. Ses muscles sont marqués. Le personnage s'avance avec force et sa paume s'ouvre avec la même force.

Les différences sont saisissantes dans le traitement du drapé. Celui d'André subit une légère ondulation due à un léger coup de vent. Les méandres de l'étoffe se superposent. Le drapé de Longin est dû à un coup de vent plus fort venant du sol. Le manteau lourd remonte.

Ces constatations nous montrent bien que le drapé est caractéristique d'un style particulier, voire d'un artiste particulier.

6.3.5.2. *Sainte Suzanne.*

L'attitude de Suzanne est calme, le mouvement est très léger. Ce dernier est suspendu. Il pourrait durer mille ans. Ce moment est complet, il se suffit à lui-même. Il n'y a pas besoin d'avant ou d'après.

Il est clair que pour cette œuvre, l'artiste a ressuscité l'Antiquité et l'a même dépassé.

7. LE NEOCLASSICISME.

Là encore, il y a beaucoup de variations quand il s'agit de définir le néoclassicisme. On peut simplement se rendre compte que ce mouvement naît à partir du milieu du 18^e s., quand on entreprend une étude complète de l'Antiquité à travers les fouilles de Pompéi et d'Herculanum.

Cette étude a été rendue possible parce que l'archéologie devient à cette période une discipline scientifique.

7.1. Une mode.

7.1.1. Thomas Cole.

Dans «*Le rêve de l'architecte*», on voit un architecte qui admire un spectacle des monuments de l'Antiquité qui revivent.

On retrouve aussi la notion d'un passé gothique local.

7.1.2. Henri Parke.

Ce que veut illustrer Parke avec «*Étudiant mesurant le temple de Castor et Pollux*», c'est que tout est mesuré dans les moindres détails pour retrouver les canons de proportion de l'Antiquité.

7.1.3. Joan Zoffany.

Zoffany illustre bien le goût de l'époque dans «*Bibliothèque de Charles Towneley*» qui est une bibliothèque encombrée de moulages antiques, très à la mode.

7.2. Canova.

7.2.1. L'amour et Psyché.

Canova réalise là un groupe en marbre, grandeur nature. C'est très original, on n'a jamais vu cette composition. Ce n'est pas une reprise d'un thème antique.

On est encore un peu dans le Rococo la sculpture a un aspect précieux. L'attitude nous fait penser que l'action est presque en train de se faire.

Les personnages ont des corps d'adolescents. Leurs proportions respectent les canons antiques. Les corps sont lisses, on ne voit pas les muscles. La manière glisse doucement, délicatement. Les formes sont fermées sur elles-mêmes.

François Gérard reprendra le même thème en peinture. La recherche est assez synthétique. On voit un jeune homme arriver, mais il n'y a pas d'avant, ni d'après. La représentation est très délicate.

7.2.2. Monument funéraire de Marie-Christine d'Autriche.

Canova a réalisé ce monument funéraire en prenant pour référence une pyramide romaine (que les Romains eux-mêmes avaient copiés chez les Egyptiens).

Les personnages se dirigent vers l'intérieur du bâtiment, comme pour rendre hommage à la défunte. Leur position provoque un éclatement de l'espace.

7.3. Jean-Louis David.

7.3.1. *Le serment des Horaces.*

Il est flagrant que cette peinture a un caractère moralisateur. Les trois frères prêtent serment devant leur père. Ils vont mourir, les femmes pleurent déjà leur disparition.

Les arcades mettent l'accent sur les trois parties de la composition, mais il n'y a pas de rigidité. On focalise notre attention sur le serment. Le dévouement pour la patrie est une valeur de l'époque que David défendait.

Il y a un vrai souci de «couleur locale» dans les costumes, les accessoires. La lumière est froide, on ne retrouve pas de mobilité dans les surfaces. Cette œuvre entame déjà la transition vers le romantisme naissant.

Sur une gravure intitulée «*Le salon de 1785*», David reprend le serment des Horaces. Il estime qu'elle est représentative de la période dans laquelle il vit.

7.3.2. *Marat.*

Marat était l'ami de David. Il lui dédicace ce tableau. On peut noter que l'eau du bain est colorée de rouge.

7.4. De l'utilisation politique...

Engel va reconstruire le palais du Sénat d'Helsinki parce que ce style représente le pouvoir en place.

Van Kleuze, quand il construit le Walhalla, un mémorial à la gloire des héros allemands, il copie le Panthéon.

Adam, un Anglais, adaptera le néoclassicisme à la maison privée. Notons ici que la Maison Blanche de Washington est également Néoclassique.

8. LE ROMANTISME.

Avec le romantisme, on revient à l'intériorité et à la personnalité. Le monde naturel prend beaucoup d'importance. Le romantisme idéalise certainement le Moyen-Âge.

8.1. Hubert Robert.

«*Vue imaginaire de la galerie du Louvre en ruine*». Le romantisme va beaucoup s'intéresser aux ruines. La vision du monde contemporain est transformée pour illustrer le temps qui passe.

8.2. C. Lorrain.

«*Côte avec Enée à Délos*». Lorrain fait une transposition du Panthéon de Rome. A Stourhead, on a construit un «*Panthéon romain*» qui transpose dans l'espace réel la vision romantique qui existait déjà dans la peinture.

8.3. Francisco Goya.

8.3.1. Le 3 mai 1808.

Goya réalise ici un tableau d'histoire. On voit des soldats français qui fusillent des civils. L'horreur de la situation prend beaucoup de place.

A droite se trouve le peloton d'exécution. Ils sont les uns derrière les autres, ce qui donne une rythmique très forte et l'impression d'un nombre important.

A gauche, un personnage plus lumineux est dans la mire des fusils. Il lève les bras comme un crucifié. Ce «*l'homme au fusil*» est donc mis en relation avec le Christ.

Au centre, un personnage fait mine de vouloir s'avancer, mais il s'arrête, saisi d'effroi par l'horreur de la scène. Un homme en noir, le curé, assiste à la scène, impuissant. Sa position dans la composition le met en rapport avec l'église de l'arrière-plan.

La grosse lanterne du côté français représente les Lumières qui prônaient la liberté. Nous sommes là face à un paradoxe puisque ce sont les Français qui massacrent les gens.

La touche est très mobile, les formes ne sont pas cernées. Goya a fait une grande économie de moyens. La scène n'est absolument pas théâtrale, mais tragique.

8.5. Delacroix.

«*La mort de Sadarnapale*». Sachant sa mort proche, Sadarnapale fait exécuter ses concubines et ses chevaux. La scène est très mouvementée et passionnée.

8.6. Friedrich.

8.6.1. Voyageur contemplant une mer de nuage.

L'artiste montre ici que l'homme peut vraiment dialoguer avec la nature. Il se retrouve au-dessus d'une montagne et contemple le paysage de nuages. Il semble apaisé.

8.6.2. Les blanches falaises de Rügen.

Trois personnages contemplant la vue. La femme désigne quelque chose vers le bas. Un cercle, forme fermée, ouvre le paysage. La nature prend un caractère mystérieux.

8.6.3. Le naufrage.

On nous présente là une vision pessimiste de la nature – la mer de glace a causé la mort.

8.7. Füssli.

Dans «*Le cauchemar*», il représente un corps pris de cauchemars. La femme est hantée d'être malfaisants dont deux apparaissent. Ce tableau influencera les surréalistes.

9. L'HISTORICISME.

Ce courant – si on peut parler de courant – concerne l'architecture. Les Etats vont faire différentes commandes pour se démarquer, pour montrer qu'ils ont leur identité propre.

The House of Parliament, à Londres, n'est pas dans un style classique, mais national. Le romantisme a influencé cela. C'est un style gothique anglais qui montre que le pouvoir est enraciné dans la culture locale.

Des ingénieurs construisent de nouveaux bâtiments et doivent le faire vite et avec peu de moyens financiers. Praxion réinvente la serre en construisant «*Le palais de Cristal*» pour l'exposition universelle de 1889.

A cette même exposition est construite la «*Galerie des Machines*». Elle est faite de métal riveté, comme la Tour Eiffel.

Labrousse utilise des matériaux non nobles pour la Bibliothèque nationale à Paris, mais leur fait imiter le style gothique, ce qui donne une impression de légèreté.

Garnier, pour construire son opéra, est aussi obligé d'utiliser des matériaux non nobles, mais il s'attache à les masquer. Rien ne doit paraître des artifices qu'il a utilisés. Anecdote amusante il existe une centaine de places aveugles dans la salle. A l'époque, cela n'avait pas d'importance puisque le spectacle ne se déroulait pas sur la scène, mais dans la salle on venait pour se montrer.

Le Reichstag construit par Paul Wellt peut être mis en parallèle avec le Grand Hall nazi. Les modèles se ressemblent, mais la différence de proportion est énorme.

10. LE REALISME.

Ce courant concerne essentiellement la peinture. Courbet est le fondateur du mouvement réaliste. Le réalisme a ici un autre sens que celui que nous lui donnons habituellement. Ce mouvement reprend des idées socialistes et est orienté vers les gens pauvres.

10.1. Courbet.

10.1.1. Un enterrement à Ornan.

Courbet est originaire de la ville d'Ornan. Il réalise ce tableau à l'âge de 30 ans. Il fait 6 mètres de long et était destiné à être exposé dans un salon.

Il fait scandale parce qu'il va à l'encontre de ce qui se fait à l'époque. Avec ces dimensions, un sujet banal prend autant d'importance qu'un sujet religieux. De plus, le sujet est considéré comme absolument inintéressant.

Aucun personnage n'est mis en évidence plus qu'un autre. Ils sont tous vêtus de noir, sauf les hommes d'Eglise. Seul le Christ est réellement remarquable. Il n'y a pas de lignes de force dans la composition. On est tout à fait hors de ce qui se fait ordinairement.

10.1.2. Bonjour, Monsieur Courbet.

Ce tableau a aussi fait scandale. De nouveau, la scène est banale ☐ deux personnages saluent Courbet qui se trouve à droite. Ce n'est pas l'édification d'un mécène, mais de l'artiste.

La peinture a une nouvelle fonction et doit s'effectuer en plein air. On a toujours peint en atelier, mais maintenant, il faut voir les choses dans leur vraie réalité. On doit sortir de son atelier. C'est très nouveau comme réflexion.

Des indices montrent que Courbet a travaillé à l'extérieur ☐ le soleil est présent à travers la lumière, mais surtout à travers les ombres ☐ Des personnages sont dans l'ombre parce qu'un arbre était là.

Une invention rend possible le travail à l'extérieur ☐ le tube de peinture.

10.2. Daumier.

Daumier était un caricaturiste et dans « *Paysagistes ☐ le premier copie la nature, le second copie le premier*», il caricature le fait que l'apprentissage se fasse par la copie.

10.3. Delaroche.

« *L'accusation de Lady Jane Grey*». Réalisé en 1833, ce tableau a une valeur morale. Au point de vue du traitement pictural, on sait qu'on est dans un atelier.

10.4. Edouard Manet.

10.4.1. Le déjeuner sur l'herbe.

Ce tableau a aussi fait scandale à cause de son sujet. Un pique-nique rassemble deux hommes et deux femmes. Le repas est presque achevé, comme le confirme une partie du tableau qui s'apparente à une nature morte. Les hommes sont vêtus alors que la femme à l'avant-plan est nue et que celle qui se trouve derrière se rafraîchit au point d'eau.

Ce qui dérange, c'est que les personnages sont en costume d'époque. Les gens peuvent s'identifier à eux ☐ De plus, la femme nue regarde vers le public qui prend dès lors une position de voyeur.

Mais la composition n'est pas neuve ☐ « *Le concert champêtre*» attribué à Giorgione ou Titien reprend le même thème et il n'a pas choqué.

10.4.2. Olympia.

Ce tableau a les mêmes caractéristiques que le précédent et il a choqué tout autant. Une femme nue nous regarde et une servante lui apporte des fleurs.

Si on regarde bien, on se rend compte que la femme n'est pas tout à fait nue ☐ elle porte encore ses pantoufles, son ruban et son bracelet. C'est donc un corps dénudé qui

s'expose. Il s'agit donc d'une prostituée ou d'une courtisane, ce qui, à l'époque, ne changeait pas grand-chose.

Au niveau de la technique, il utilise la peinture, mais pas comme Cabanel⁷ dans la «*Naissance de Vénus*» où le corps ressemble à un marbre et où la pilosité est absente. Une distance est créée et le personnage ne s'adresse pas à nous. Manet a fait exactement l'inverse dans «*Olympia*».

Il y a aussi une différence de traitement : Vénus est représentée dans un dégradé, le modelé est doux et se fait progressivement. Dans «*Olympia*», on sent la touche du peintre. Le modelé est plus dur. Ça ressemble à une esquisse (influence du Baroque). Enfin, le sujet est contemporain.

10.5. J-J. Lefebvre.

Avec «*Dalys*», Lefebvre utilise des clairs-obscur doux et progressifs.

11. L'IMPRESSIONNISME.

11.1. Edouard Manet.

11.1.1. Monet dans son atelier flottant.

On voit que sa manière a évolué. Les Impressionnistes vont systématiquement peindre à l'extérieur. Le rendu des formes est très sommaire.

On remarque rapidement que la lumière est un facteur très important de l'impressionnisme. De plus, les sujets seront toujours considérés comme étant banals.

11.1.2. Portrait d'Emile Zola.

Zola est dans son atelier. On le regarde, mais il n'a pas l'air concerné par notre présence.

A gauche, on note la présence d'une estampe japonaise. Les estampes font partie d'un art très différent de l'impressionnisme et pourtant, elles influenceront largement les peintres de ce courant. En haut à droite, on voit une représentation de l'Olympia. Zola avait pris la défense de cette peinture.

Le personnage est coupé. On a l'impression d'être devant une photo. Pourtant, aucune action ne se déroule.

⁷ Cabanel est l'artiste officiel de cette époque.

11.2. Pierre-Auguste Renoir.

11.2.1. Monet peignant.

Par rapport à la représentation faite par Manet, la touche est encore plus fragmentée. On a l'impression d'avoir des points devant soi. Il est très influencé, de même que les impressionnistes en général, par les travaux de Chevreul portant sur l'étude du cercle chromatique.

Chevreul a démontré qu'à distance, l'œil percevait la valeur d'une couleur qui était le résultat de deux couleurs complémentaires si celles-ci étaient placées très proches l'une de l'autre.

11.2.2. La Grenouillère.

Renoir a fait un travail sur l'eau en touches relativement grandes. La problématique des ombres s'exprime clairement ici il faut les représenter. C'est pourquoi certaines robes blanches deviennent bleues.

11.2.3. Le moulin de la Galette.

La lumière perce à certains endroits. L'ombre n'est pas noir mais bleutée. On est plus proche que jamais de la réalité. On peint ce qu'on voit.

11.2.4. Le déjeuner des Canotiers.

La pâte utilisée est de plus en plus onctueuse. On retrouve des tonalités très chaudes. La lumière est tamisée à travers une toile colorée.

Les bouteilles sont une partie du tableau qui s'apparente à une nature morte. Le sujet n'a absolument aucune importance on s'intéresse au rendu.

11.3. Claude Monet.

C'est le tableau de Monet «*Impression au soleil levant*» qui a donné son nom au mouvement impressionniste.

11.3.1. La Japonaise.

Cette représentation de sa femme en vêtement japonais marque le profond intérêt que témoignent les gens envers cette civilisation.

11.3.2. Régates à Argenteuil.

Un certain vibrato est recherché, même si les touches sont longues. Monet obtient la fragmentation de l'image à partir de touches relativement grossières.

11.3.3. La gare de St Lazare.

L'industrialisation est un sujet inintéressant, mais il fait partie du quotidien et est prétexte à toutes sortes de variations lumineuses.

Quelque se passe et l'artiste capte l'impression de ce mouvement.

11.3.4. Cathédrales de Rouen.

Monet s'est attelé à représenter un même sujet à différents moments. On voit que la lumière change au fur et à mesure de la journée. A certains endroits, la forme disparaît avec la lumière.

Il y a un effet de «floutage» que Cézanne tentera de corriger. Si on regarde le tableau de près, on voit que la couche de peinture est importante□l'artiste rajoute encore et encore de la couleur pour obtenir l'effet qu'il recherche.

11.3.5. Nymphéas.

Ce tableau de grandes dimensions nous donne l'impression d'être plongés dans le décor.

Le fait qu'il soit sombre à certains endroits fait qu'on ne sait jamais si on est dans le milieu aquatique ou dans le milieu terrestre. Le mouvement évolue□les tableaux sont de plus en plus flous.

Si on observe des estampes japonaises, on voit qu'elles partagent des caractéristiques communes avec l'impressionnisme. Elles nous offrent une vision fugitive et le sujet réel est mis au second plan.

11.4. Edgar Degas.

11.4.1. La classe de danse.

Degas ne travaille pas en extérieur, mais pas en atelier non plus. Ici, on ne sait pas trop vers quoi porter son regard. Des danseuses sortent du tableau, ce qui montre la fugitivité de l'instant.

Le plancher penche vers le spectateur pour le faire entrer dans le tableau. Mais une fois qu'il est «□l'intérieur□», il ne sait pas trop quoi faire□les acteurs s'en vont.

11.4.2. Le foyer de la danse de l'Opéra.

Là encore, le sol s'incline vers nous et on ne sait toujours pas où aller. L'espace vide au centre ne nous aide pas à fixer notre regard. Pourtant, la construction est très élaborée.

Une danseuse avance vers le centre. Une deuxième jeune fille le même geste dans l'autre pièce (ou est-ce un miroir□). Le même procédé est utilisé avec les trois jeunes filles du fond. A droite, les personnages sont plus serrés et se regroupent autour du maître de danse.

On a donc fait le tour de la pièce, mais notre regard est tenté de s'échapper par les ouvertures que le peintre a ménagées.

11.4.3. L'absinthe.

Degas opte ici pour une vision distanciée de la réalité. Il oblitère certains détails, comme les pieds des tables, qui semblent dès lors flotter.

Les personnages sont déplacés vers la droite. Ils sont reflétés dans le miroir, mais ne sont pas représentés de façon précise — ce sont des silhouettes sombres.

11.4.4. Femme dans son bain.

Ce pastel sec à un vibrato très marqué. Le cadrage ressemble à celui d'une photographie.

11.5. Kiyonaga.

Dans «*Scène de maison de bains*», certains personnages sont coupés. On ne les voit que de manière fragmentée. La construction de la composition est également très élaborée.

11.6. Toulouse-Lautrec.

11.6.1. La toilette.

Une femme de dos est vue en plongée. L'espace est plus mobile, les plans peuvent s'incliner. On arrive peu à peu dans l'art moderne. Le sujet est secondaire dans l'intention de l'artiste.

11.6.2. Les Ambassadeurs.

Toulouse-Lautrec a réalisé de nombreuses affiches. Si elles sont considérées comme un nouveau moyen d'expression, ce n'est pas un art, du moins au début.

11.7. Rosso.

Rosso est le seul sculpteur impressionniste. Il travaille sur de la cire pour conserver la vision fugitive de l'art. C'est ce que nous pouvons observer dans «*Impression sur le boulevard*».

12. LE POINTILLISME.

Le pointillisme est également appelé divisionnisme. Il ne sera ici question que de Georges Seurat.

Il systématise la fragmentation de la touche dans «*Une baignade à Asnières*». Il divise les couleurs en points de couleurs pures. Avant de produire le tableau, il a fait de nombreuses études.

Avec «*Une dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*», les personnages deviennent un peu raides. Les bords sont plus foncés pour marquer la séparation des choses.

Il a réalisé pour «*Les Poseuses*» un travail très complexe. En effet, avec la technique du pointillisme, il est difficile de rendre un corps nu.

13. CEZANNE.

13.1. La maison du pendu à Anvers.

La touche est grande, longue. Cézanne entreprend la même démarche que les impressionnistes, mais il voudra aussi rendre la fermeté des choses.

13.2. Montagne en Provence.

Ici, Cézanne ne tient pas compte de la perspective. Il obtient une rythmique grâce à la touche oblique qu'il fait moins grande. La structure qu'il crée semble être tissée.

Le ciel est plus flou et la montagne est cernée par un trait ondulant pour la faire ressortir.

13.3. Maisons en Provence.

Les maisons ont une certaine solidité. Il utilise des points de vue divergents, au détriment des règles de la perspective.

13.4. Les Montagne Ste Victoire.

13.4.1. Montagne Ste Victoire vue des de Bellevue.

Cézanne utilise les arbres pour donner une impression de profondeur, mais il n'y a pas de perspective à proprement parler.

13.4.2. Montagne Ste Victoire au grand pin.

Le tronc a un caractère estompé il s'efface parce qu'il n'est pas le sujet principal du tableau.

13.4.3. Montagne Ste Victoire vue des Louves.

Il rend par touches très visibles ce qu'il a devant lui. La fragmentation de l'image est très forte. Il restructure le réel par la touche.

Le ciel est également structuré il a de la densité, du corps.

13.5. Les natures mortes.

Cézanne a réalisé toute une série de natures mortes. Il prend beaucoup de liberté par rapport à la façon dont il positionne les éléments. Surtout, il juxtapose différents points de vue.

13.6. Madame Cézanne.

13.6.1. Madame Cézanne à la jupe rayée.

La femme de Cézanne est assise dans un fauteuil. Les formes représentées ont de moins en moins à voir avec la réalité.

13.6.2. Madame Cézanne au fauteuil jaune.

Cézanne réutilise le principe de la tenture. Les différents points de vue bouleversent totalement l'espace.

14. L'ART NOUVEAU.

Ce courant concerne essentiellement l'architecture. On a besoin d'un renouveau. Le fer et le verre peuvent entrer dans la grande architecture, au même titre que les matériaux nobles et les innovations vont se multiplier.

14.1. Victor Horta.

14.1.1. Hôtel Tassel.

Nous sommes dans le hall d'entrée. On remarque l'importance de la lumière qui pénètre. Le verre est omniprésent et on orne les fenêtres de vitraux.

L'espace est fluide. On entre directement au cœur de la maison. Les supports sont légers, en fonte. Le fer est très présent.

Nous sommes devant une nouvelle architecture qui fait référence à la Nature. On la nomme parfois «Architecture organique». Tout, absolument tout le bâtiment est concerné par cet art. Il y a une cohérence dans le style.

14.1.2. Hôtel Van Eelvelde.

La photo est prise au cœur de la maison. Au milieu du bâtiment, habituellement si sombre, il crée des puits de lumières, décorés par des vitraux.

L'inspiration est toujours végétale il y a beaucoup d'arabesques. Tous les éléments sont liés. Rien n'est laissé à l'écart. Tout fait partie de la réalisation.

14.2. Guimard.

Guimard a réalisé plusieurs bouches de métro à Paris. Il emploie le fer et le verre. Le répertoire végétal est également utilisé.

14.3. Loos.

Loos est un Viennois. Il entend rompre avec le passé de Vienne, brutalement s'il le faut. Il enlève tout ornement qu'il considère comme un gaspillage de ressources. On entre dans une logique de simplification.

C'est la fonction qui doit dicter la forme. Le niveau supérieur de ce bâtiment, destiné à l'habitation, est ultra dépouillé. Rien ne ressort. Par contre, l'étage inférieur, qui est un magasin, est orné de colonnes. Avec la toiture, cela forme trois parties différentes.

Ce modèle sera repris pendant longtemps pour la construction d'immeubles.

14.4. Gaudi.

La «*Sagrada Família*» ouvre un autre répertoire de formes, même si nous sommes toujours dans le registre de la nature. Pour Gaudi, un bâtiment est un squelette qui doit être recouvert par les soins de l'architecte.

Si on fait une coupe de ce bâtiment, on se rend compte qu'il est semblable aux bâtiments gothiques. Puisque la poussée est oblique, il la traduit par des formes obliques.

15. L'ART MODERNE.

15.1. Fauvisme et expressionnisme.

C'est en France et en Allemagne que se développent ces deux mouvements qui répondent aux mêmes caractéristiques mais qui ont des sensibilités différentes.

15.1.1. Henri Matisse.

15.1.1.1. Luxe, calme et volupté.

Cette œuvre est encore une œuvre de transition. Les points sont gros, bien visibles. Ce n'est pas naturel. La touche est la valeur expressive du tableau mais exprime également le souci d'équilibre chromatique à établir.

Les couleurs froides s'opposent aux couleurs chaudes. La berge est utilisée pour créer de la profondeur, mais les couleurs également. Les fonds sont très travaillés, les tons plus chauds parmi les couleurs froides accentuent l'éloignement.

Tous les volumes sont obtenus par cette opposition entre couleurs froides et couleurs chaudes.

15.1.1.2. La joie de vivre.

Ce tableau de grandes dimensions a été très important pour le Cubisme. La touche n'est plus fragmentée. Matisse tente de renouveler la peinture et cherche de nouvelles composantes pour établir sa peinture.

De nouveau, les couleurs froides s'opposent aux couleurs chaudes. Les femmes du centre sont cernées dans une autre couleur. Le volume de leur corps est obtenu parce que la couleur de l'environnement change.

Nous sommes plongés dans un décor idyllique qui montre une certaine nostalgie par rapport à l'âge d'or de l'antiquité.

La trouée dans la forêt donne l'effet de profondeur. Cet élément était déjà présent dans les études qu'il a faites. Il est intéressant de s'y attarder un instant

- + dans la première, les touches sont larges et les arbres ménagent une ouverture.
- + dans la deuxième, Matisse fait une étude chromatique des différentes valeurs.
- + dans la troisième, il y a encore un rapport d'échelle entre les personnages que l'on ne retrouve pas dans le tableau final.

15.1.1.3. Femme à la raie verte.

Ce tableau, présenté à l'exposition des Fauves, a fait scandale. Il y a quelque chose de violent dans la représentation. La touche est visible et le rapport des couleurs est différent de la réalité.

La couleur sert à des fins expressives. Dans le fond, les masses de couleurs contrastant entre le chaud et le froid donnent de la profondeur.

15.1.1.4. Portrait de Derain.

Ce portrait a un caractère brutal. Il a des caractéristiques qui prouvent que les artistes fauvistes s'intéressent à l'art primitif.

15.1.1.5. Le Rifain assis

Le traitement est moins violent qu'avant. Matisse joue sur le rapport du volume et du plan. La volumétrie est due à la couleur.

Il y a un certain apaisement dans la représentation.

15.1.1.6. La desserte, harmonie rouge.

Le rouge est omniprésent. Il contraste avec le bleu des ornements du mur du fond et de la table.

Dans le coin inférieur droit, on ne sait pas où la nappe tombe. Le traitement se fait presque sur un plan à cet endroit.

15.1.1.7. La danse.

On arrive ici à l'aboutissement de la recherche : la profondeur n'est plus rendue que par les couleurs.

15.1.2. André Derain.

Si dans «*Barques à Collioure*» on note encore une influence du pointillisme, «*Le Pecq, le port*» est tout à fait fauve. On ne reconnaît pas le sujet, mais des impressions nous gagnent en regardant la représentation.

Une grande liberté est prise dans la couleur et dans la perspective.

15.1.3. Vlaminck.

Ce peintre est à la fois influencé par les fauvistes et par Van Gogh. Il y a une certaine violence dans la représentation.

15.1.4. Kirchner.

Les expressionnistes font la même recherche que les fauvistes □ ils ne respectent pas les couleurs, l'anatomie ne correspond pas à la réalité. Cependant, le fauvisme est plus joyeux alors que l'expressionnisme allemand est plus pessimiste.

«*Le cirque*» Sa représentation est plus noire, plus triste. Le plan se rabat vers nous. On dirait que le cheval arrive sur nous et que l'artiste va tomber. Tout donne l'impression de glisser, de chavirer.

Un autre fait que l'on remarque, c'est qu'on représente maintenant des thèmes contemporains.

«*Femme*» est une gravure sur bois. Ce procédé est un moyen très simple de rendre les formes.

15.1.5. Schiele.

Le corps n'a jamais été traité comme ça □ il est violenté, amputé. Cela reflète une personnalité écorchée. Le corps est entier dans sa détresse et sa solitude.

Ses œuvres «*Nu féminin*», «*Autoportrait*» et «*Femme allongée*» prouvent que l'art n'est pas censé représenter le beau mais le Monde dans son ensemble.

15.2. Le Cubisme.

Ce mouvement ne durera que sept ans et ne sera animé que par deux artistes □ Braque et Picasso.

15.2.1. Les demoiselles d'Avignon – Picasso.

Beaucoup d'historiens d'art font commencer l'art moderne avec ce tableau de grandes dimensions. Picasso l'a réalisé en réaction au tableau de Matisse «*La joie de vivre*».

Il voulait représenter l'intérieur d'un bordel. S'il pensait au début placer des personnages masculins, il a vite abandonné l'idée. Les corps sont très simplifiés. Sur une aquarelle, il a déjà pensé à rendre un espace peu profond.

Et effectivement, les effets bleutés que l'on trouve sur le tableau final ne donnent pas de profondeur. On a simplement une série de valeurs qui se juxtaposent.

Les corps ne sont pas souples et se limitent à des angles. La lumière n'est pas unique et permet de rendre les volumes en devenant un matériau.

Différents points de vue sont adoptés dans une même partie □ le visage, les seins... Le spectateur doit réfléchir pour reconstruire et comprendre le tableau. La représentation gagne en richesse.

Les visages s'inspirent de l'art primitif. On revient à quelque chose de plus instinctif, de plus direct.

Le tableau n'est plus une fenêtre ouverte sur le monde et le nombre de couleurs est très réduit.

Picasso et Braque tiennent compte de la leçon de Cézanne. Ils simplifient les formes et démontre que c'est aussi possible avec le corps humain.

15.2.2. Portrait de Fernande – Picasso.

Un même sujet a été représenté dans une sculpture et dans une peinture. Ce qui est intéressant, c'est d'observer que l'on retrouve des valeurs identiques dans ces deux modes de représentation.

15.2.3. Femme assise – Picasso.

La fragmentation se marque et augmente de plus en plus. On décompose la réalité visible en formes simples. Cette démarche mène au cubisme analytique (vers 1910-11)

15.2.4. Musiciens – Picasso.

Nous sommes là au stade ultime de la démarche. Sans le contexte, on ne peut reconstituer la réalité.

15.2.5. Nature morte à la chaise cannée – Picasso.

On incorpore à la peinture des éléments réels. Ce collage a une forme ovale et est encadré par une corde réelle. La toile cirée reprenant le motif canné est un fragment de la réalité tangible repris dans le tableau.

15.2.6. Composition (jour) – Braque.

On va maintenant jouer avec ce qu'on a commencé dans l'œuvre précédente □ le collage, l'assemblage, l'insertion de lettres dans le tableau. La peinture imite à certains endroits les parties collées, ce qui fait qu'on distingue mal ce qui est réel de ce qui est peint.

Le vide commence à faire partie de la sculpture elle-même. Nous sommes dans la phase du cubisme synthétique.

On joue avec le langage formel (collage) et la peinture. Le relief est imité par un jeu d'ombres.

15.3. Le Futurisme.

15.3.1. Boccioni.

15.3.1.1. Le vacarme de la rue entre dans la maison.

Une femme est de dos, sur un balcon. Elle se penche vers le bas et observe ce qui se passe.

Les futuristes étaient très intéressés par les évolutions sociales, techniques, sonores... La gamme chromatique utilisée est très riche.

15.3.1.2. Dynamisme d'un joueur de football.

L'artiste a représenté des visions fugitives et successives des mouvements d'un joueur de football. Le mouvement est représenté. C'est d'ailleurs là le souci principal des futuristes.

15.3.1.3. Forme unique de continuité dans l'espace.

Ce bronze donne à la forme du corps une autre apparence. On retrouve de nouvelles composantes □ la représentation du visible dans le temps qui passe. L'air est un nouvel acteur de la composition puisqu'il est représenté.

15.3.1.4. Développement d'une bouteille dans l'espace.

On voit tout de suite l'influence du cubisme. Un corps inerte peut se mouvoir.

15.3.2. Marcel Duchamp.

Son «*□Nu descendant un escalier□*» a été influencé par les travaux de chronophotographie.

15.3.3. Raymond Duchamp-Villon.

Nous sommes à l'époque de la locomotive et son «*□Grand cheval□*» ressemble à l'animal, mais aussi au cheval à vapeur.

La base n'est plus une plaque servant de support, mais fait partie de la sculpture.

15.4. L'art abstrait.

15.4.1. De Stijl.

Ce mouvement a été animé essentiellement par Piet Mondrian et a reçu un écho en architecture avec Rietveld qui recherchait une architecture préfabriquée pour abaisser les cours. Il utilise donc des plaques de béton assemblées.

Pourtant, Mondrian n'a produit que de la peinture. C'est de celles-ci dont il va s'agir ici.

15.4.1.1. Moulin au soleil.

Dans ce tableau, on voit que Mondrian a commencé par adhérer au mouvement fauve. Cela se remarque surtout dans les couleurs qu'il utilise et dans la touche.

15.4.1.2. Evolution.

Ce tableau a suscité beaucoup de question. Il exprime sans doute le remord que Mondrian avait par rapport à sa famille et surtout par rapport à son père qui voulait qu'il devienne prêtre.

Mondrian s'était fait à cette idée, mais a finalement opté pour la peinture. Il gardera toujours une relation spirituelle avec la peinture.

15.4.1.3. L'arbre.

«*L'arbre*», «*L'arbre argenté*» et «*Pommier en fleur*» reprennent les thèmes de la nature. Mondrian passe d'une tendance fauve à une tendance cubiste. Il sera très influencé par ce mouvement et dépassera la démarche.

15.4.1.4. Composition en bleu, gris et rose.

La gamme de couleurs est très réduite. Les formes sont géométrisées. Le langage est simplifié. Mondrian travaille à la fois sur les surfaces et les réseaux dans ses travaux suivants. On revient – pour l'essentiel – à des couleurs primaires.

15.4.1.5. Composition dans le damier aux couleurs.

On arrive dans la période du Mondrian classique. Un réseau orthogonal contraste avec les surfaces. Ce réseau secondaire donne une impression de papier plié.

15.4.1.6. Composition avec rouge, bleu et vert.

L'artiste n'utilise plus que des couleurs primaires, même s'il teinte ses blancs pour rétablir un équilibre. Il ne faut pas oublier que, derrière ces formes, se cache une relation avec le monde (distanciée).

15.4.1.7. Composition, 1929.

Travail très approfondi sur la géométrie. Il soigne l'équilibre des plans et les rapports de proportion en utilisant le nombre d'or.

15.4.1.8. Composition avec jaune et rouge.

Mondrian utilise toujours la même démarche. Là, il donne la vision fragmentaire d'une réalité mentale. On est devant un dépouillement extrême.

Les couleurs du tableau ont une rythmique plus rapide.

15.4.1.9. Broadway boogie-woogie.

Ce tableau a une rythmique très rapide. C'est l'aboutissement de la recherche de Mondrian qui se trouve devant nous.

15.4.2. Abstraction lyrique.

Kandinsky est sans doute le meilleur représentant de ce style. Dans «*Murnau, la vue avec le train et le château*» on a encore certains éléments reconnaissables.

15.4.2.1. Sans titre.

Ce tableau est abstrait. Du jour au lendemain, Kandinsky est passé à l'abstraction. Il exprime un refus de représenter la réalité visible au profit d'une représentation de l'intérieur.

Il est intéressant d'observer le jeu sur les couleurs, les valeurs, la rythmique, l'enchaînement qui, s'il est logique, n'est pas en rapport avec la réalité visible.

Kandinsky recherche une réalité profonde.

15.4.2.2. Impression III (Concert).

L'artiste démarre à partir de quelque chose de réel. Il resserre le cadrage. Le piano a beaucoup d'importance.

Kandinsky travaillait souvent en musique. C'était pour lui une source d'inspiration.

15.4.2.3. Composition VII.

Ce tableau de grandes dimensions nous plonge dans son univers. On est pénétré par les émotions qu'il génère.

15.4.2.4. Improvisation «Blamm».

Kandinsky laisse libre cours à son imagination débridée. L'expression du tableau vient du peintre, de son intériorité.

15.4.2.5. Dans le bleu.

Ici, les formes géométriques côtoient les formes molles.

15.4.2.6. Bleu de ciel.

Ce tableau fait penser à une représentation de Miro. Il n'y a plus du tout de réalité. Tout est improvisé.

15.5. Dada et Surréalisme.

Les Dadaïstes se fient au hasard alors que les Surréalistes travaillent sur l'inconscient et les images de l'inconscient.

15.5.1. Marcel Duchamp.

15.5.1.1. Roue d'une bicyclette sur un tabouret.

L'art moderne prend ici une autre direction. Cette œuvre est très représentative du Dadaïsme. Les artistes se revendiquant du mouvement réagissent par rapport à la société. Leur but est de renverser les valeurs bourgeoises.

Ils organisent des manifestations où ils tournent en dérision les valeurs morales. Puisqu'il faut s'opposer à tout, on ne peut pas dire que ce mouvement est constructif. Ils vont à contre-courant de la société.

Cette œuvre-ci a un sens de dérision avant toute chose. Ce n'est qu'après que l'on dira que si un artiste produit quelque chose, c'est une œuvre d'art.

Le ready-made est la porte ouverte à tout ce qui est de l'ordre du concept.

15.5.1.1. Fontaine.

Un urinoir, objet vulgaire, devient un objet d'art par le seul choix de l'artiste. Il comporte un titre, une signature et une date.

15.5.2. Schwitters.

15.5.2.1. Construction pour des femmes nobles.

Schwitters récupère des déchets et les assemble pour en faire une œuvre d'art. Il qualifie cette production de merz. Cela ne veut rien dire et c'est pour cela qu'il a choisi ce nom.

15.5.2.2. Merzbau.

Dans cette construction, il fait un assemblage fou de toutes sortes de morceaux. On ressent ici très nettement l'impact des travaux de Braque et Picasso.

15.5.3. Dali.

Dali détourne les objets de leur usage normal. Il fait des rapprochements à partir de formes semblables.

Oppenheim fera la même démarche pour produire «**Déjeuner en fourrure**».

15.5.4. René Magritte.

15.5.4.1. La condition humaine.

Le tableau est la représentation du monde aperçu à travers une fenêtre ouverte. Il y a une mise en abîme du tableau. Magritte montre ici l'ambiguïté de l'illusionnisme.

15.5.4.2. Tentative de l'impossible.

Il est impossible de représenter tout à fait la réalité. Ceci est illustré également dans «*La trahison des images*».

Magritte travaillait souvent à partir de photographies pour lesquelles il avait déjà imaginé une mise en scène.

15.6. Le style international.

15.6.1. Flatiron.

Burnham construit un immeuble en forme de fer à repasser. Il suit l'impulsion donnée par Loos des magasins au rez-de-chaussée, deux ou trois étages particuliers, des étages simples et le dernier étage privilégié il surplombe la ville.

15.6.2. Usine Fagus.

Gropius et Meyer enchaînent également sur ce qu'avait fait Loos. Ils suppriment les ornements et utilisent des matériaux modernes. Il y a des baies vitrées presque partout.

La maçonnerie est limitée aux parties supérieures et inférieures de l'édifice. La porte d'entrée est en brique. Le matériau le plus utilisé est le verre il faut faire entrer la lumière dans les bâtiments.

Au niveau technique, il faut soutenir les plateaux à l'intérieur sinon, l'édifice ne tient pas. C'est pourquoi on retrouve des poteaux et des colonnes à l'intérieur. L'extérieur peut devenir léger et même l'angle n'est plus fait en maçonnerie.

15.6.3. Bauhaus.

Gropius a construit la deuxième école du Bauhaus. Les parois extérieures sont faites en verre et le bâtiment semble très léger il a utilisé un effet de piloti.

15.6.4. Pavillon allemand de l'exposition de Barcelone, 1929.

Les parois deviennent légères et presque inexistantes.

15.6.5. Les 5 points du Corbusier.

Le Corbusier a théorisé son architecture. Il prône des plans libres, une architecture modulable. Il opte pour une construction sur pilotis. Le rez-de-chaussée devient un garage...

La lumière est très importante□il crée des bandeaux horizontaux de fenêtres. Le toit en béton offre une couche imperméable. Le toit plat est un autre espace utilisable.

Il applique ces «dogmes» dans la Villa de Savoie.

15.6.6. Seegram Building.

Mies van der Rohe réalise ce building dans les années cinquante et on constate que depuis, pas grand-chose a changé.

15.6.7. Falling Water.

Wright, un architecte un peu à part, recherche un rapport avec la nature. Le bâtiment doit s'inscrire dans le décor. De plus, il a un souci d'ancrage dans le terroir. Il n'utilisera pas systématiquement le béton□les façades de cette maison sont en brique.

15.6.8. Musée Guggenheim.

Ici, Wright travaille sur des formes simples. Le cône est tronqué, inversé. Le musée est un réceptacle protégé. Il n'y a pas d'escalier, mais une rampe qui monte à travers les différents étages.

16. L'ART CONTEMPORAIN.

16.1. Expressionnisme abstrait.

Dans les mouvements de l'Action Painting et du Colorfield Painting, l'artiste travaille sous une impulsion intérieure qui doit sortir de manière instinctive. Sur des toiles énormes, on exprime l'instinct à travers la peinture.

16.2. Pop art.

Le Pop art s'inspire, comme l'indique son nom, de la culture populaire. L'artiste s'inspire de ce qui se passe dans la société et tourne en dérision la société de consommation.

16.3. Earth Art et Land Art.

Ce qui intéresse les artistes de ce mouvement, c'est le caractère éphémère de ces œuvres. On recherche une expression primaire.

16.4. Postmodernisme.

En architecture, on retourne à l'ornement. On revient aux styles passés. La forme n'a aucun usage. On crée un environnement attrayant.

Même le building se transforme□on tente de le rendre attrayant.